

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

أبحاث ملتقى الكويت الأول للشعر العربي في العراق

إعـداد

الأمانة العامة للمؤسسة



أبحـــاث

ملتقى الكويت الأول للشعر العربي في العراق

إعـــداد

الأمانة العامة للمؤسسة

الكويت

2005

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحثان

بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

ماجد الحكواتي

عبدالعزيز محمد جمعة

الصف والإخراج والتنفيذ

محمد العلي

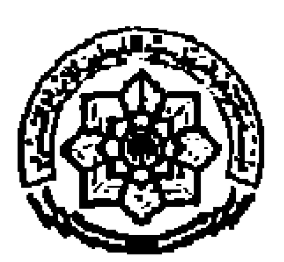
أحمد متولي أحمد جاسم

بثينة الدوماني

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

ردمك: 7 - 23 - 72- 99906 : ISBN

رقم الإيداع : Depository Number: 2005 / 00135



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail < Kuwait@albabtainpoeticprize.org >

الكويت

2005

تصديــــــر...

يضم هذا الكتاب ثلاثة بحوث قيمة لأساتذة ونقاد بارزين تعمقوا في دراسة النص الشعري العربي في العراق بوسائل ومنهجيات أدبية رصينة ومبتكرة.

إنه يلقي أضواءً كاشفة على مسيرة الإحياء والتجديد في هذا الخطاب الشعري العربي، من خلال أهم الرواد والأسماء الذين أبدعوا في رفد نهضته دائمًا بينابيع وجناتٍ تجري من تحتها الكلمات الساحرة.

العراق هذا البلد الكبير بشعرائه وأدبائه، تأتي اليوم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لتقيم - وفاءً لكل أطياف الشعر فيه - «ملتقى الكويت الأول للشعر العربي في العراق»، ليكون فاتحةً جديدةً في أفق الحب والفن والسلام، تتعانق في رحابها القلوب والصدور، على شرفة واسعة من الأخوة والنوايا الحسنة وفي أفياء القصيد الوارفة الظلال.

لا شيء يوحد بيننا نحن العرب أكثر من الشعر والثقافة، هذا ما أقوله دائمًا عن قناعة في كل خيمة عربية أزورها، فعندما تقرأ من «ديوان العرب» يستطيع الجميع أن يستمع إليك بلا عَنَتٍ أو جفاء، وقد كانت المواسم والأسواق الشعرية أول القمم العربية في التاريخ، يحضرها القاصي والداني.

إن ليالي الشعر والشعراء ليست منابر للخُطب التي تريد أن تنكأ الجراح، وتذهب بنا شططًا في غلواء السياسة ومتاهاتها، وتقلبات المصالح وخيباتها، لأنها حلقة مفرغة، كلَّفتنا الكثير من الألم والمعاناة، التي آن لنا الخروج من قمقمها، باتجاه فضاء الشعر والثقافة، لأن

فيهما فسحةً للأرواح والوجدان نريد أن نتبادل فيها التدارس والرأي - بعد غياب طويل - لشريحة مهمة من الإخوة الشعراء والنقاد والمثقفين أحفاد الفراهيدي والمتنبي بسبب ظروفهم القاهرة وهو غياب عن العين لا القلب.

أمّا مضمون هذا الكتاب، الذي أضعه بين أيدي جميع القراء الكرام، فهو احتفاء بمناسبة انعقاد هذا الملتقى الكبير، يُناقش في سياق عامٍ محاور أساسيةً في المشهد الشعري العربي بالعراق، انطلاقًا من أهم: «رواد الإحياء في الشعر العربي الحديث في العراق» من إعداد الأستاذ الدكتور وليد محمود خالص، ثم أهم رواد التجديد في حركة هذا الشعر مثل السيَّاب ورفاقه، وقد أعد بحثًا في ذلك الدكتور عبدالواحد لؤلؤة، وأخيرًا ما كتبته الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي عن: «الشاعرة العراقية في العصر الحديث: نازك الملائكة وأترابها».

فلهؤلاء الأساتذة الأجلاء جميعًا، ولكل من أسهم في إعداد هذا الكتاب، أقدم شكري الجزيل على ما بذلوه من جهود علمية، ستساهم بلا شك في إثراء الفكر والحوار بأروقة هذا الملتقى، الذي يجسد التلاحم الثقافي ومعنى الجوار.

لقد كان شعراء العراق دائمًا في الطليعة، قناديلَ مضيئةً تبدد سُجُفَ الظلام في سماء الإبداع، تهجس نفوسهم بخيالاتٍ ورؤى فنية مطلقة، تعكس بشكل رائع حالة ثقافية وحضارية واجتماعية، ظل العراق يمور بها عبر العصور والأحقاب.

وإنَّ في صفحات هذا الكتاب - إخوتي أخواتي - كثيرًا من الأسئلة التي تولّد أخرى بمخاضٍ عسير، لكنّ السؤال الأهم في نظري، والذي يحتاج منّا جميعًا إلى عدة أجوبة في هذا الملتقى هو: كيف يُبدع الشاعر العراقي المعاصر؟ وعلى أية أرضية يقف؟!.

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت 3 ربيع أول 1426هـ
الموافق 12 أبريل 2005م

****

رواد الإحياء في الشعر العربي الحديث في العراق

أ.د. وليد محمود خالص

«ولا أرى للشعر قواعد، بل هو فوق القواعد، إنه حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال، وهو أشبه بالأحياء في اتباعه سنة النشوء والارتقاء، يتجدد، وأجمل منه أن يتجدد بحسب الزمان.. وأخلق بالشاعر أن يخترق التقاليد التي ورثها الأبناء عن الآباء فيقول ما يشعر به هو لا ما يشعر به آباؤه»[1]، بهذا الكلام وأمثاله كان الزهاوي[2] يقرع مسامع عصره، كأنه يبشر بشيء جديد سيقع، لا في الشعر وحده، بل في المجتمع برمته، فلم يعد المألوف، والقار، الساكن صالحاً كما كان في الماضي، فلا بد من فكر جديد، وشعر جديد، أو (عصري) على حد قولهم وينسل بخفاء لا يمكن ردّه، فقد نضجت الثمرة، أو هي في طريقها إلى النضوج، وراحت عوامل التغير تستكمل شرائطها، وتنشر ظلها على أديم الثقافة في جنباتها جميعاً، ولا عودة بعد البدء، ولا رجوع بعد التقدم، ولا يذهبنّ الظن إلى أن الطريق كان مفروشاً بالورود، محاطاً بأكاليل الغار، فما على الشاعر إلا أن يقول حتى يصيخ المجتمع بسمعه، وحواسه كلها له، هذا وهم خطير يقع فيه المتعجل، وقديماً قيل: «وقد يكون مع المستعجل الزلل»، لا، لم تكن الأمور كذلك، فقد حُفّ الطريق بالمكاره، واكتنفته الصعاب، وجوبه الزهاوي وجيله بتهم شتى، وإعراض واضح من لدن أوساط ثقافية مختلفة، ومما زاد في الطنبور نغمة ما رأيناه عند بعض الباحثين المحدثين الذين راحوا يتطلبون من أولئك تجديداً يتوافق مع ما مر به الغرب من جهة، أو ما وصلت إليه أحدث المناهج النقدية من جهة أخرى، وكأن المكان لا يفرض وجوده، أو تتحكم المرحلة بشروطها وهي بحاجة إلى وقت ليس بالقصير لكي تتحول، وهو ما أدركه أولئك الشعراء أنفسهم كما سنرى.

إن ما يفصلنا عن أولئك الشعراء، وحركتهم، وإحيائهم الشعري، وتنظيرهم النقدي ما يقرب من قرن ويزيد، تغيرت فيه المفاهيم والرؤى، وجاءت أخرى تُقدّم نفسها بديلاً، وتقطّعت الأسباب بين ذلك العالم، والعالم الذي نعيش فيه إلا ما يكون من الأثر الخفي، والخيط الرفيع الذي لايكاد يُرى، فهل نراهم بعيوننا، ونحاكمهم بعقولنا، ونقيسهم على قدود مناهجنا؟ القضية بعد محتاجة إلى وقفة، ولكني أسارع هنا فأقول إن القيمة الحقيقية التي قدمها أولئك الرواد تتمثل في وجهين: أولهما إدراكهم الواضح والعميق للبؤس الذي آل إليه الشعر والشاعر على حد سواء، وحساسيتهم البينة إزاء ما ورثوه من المرحلة السابقة، فكأن صنيعهم كان أشبه بالانشقاق عن تلك المرحلة برمتها فكرياً وشعرياً على السواء وفق الشروط الموضوعية الواجب أخذها بنظر الاعتبار، ويتمثل الوجه الثاني في نفخهم نسمات من الحياة في ذلك المناخ الراكد من خلال ذلك التنوع في المشاركة الثقافية، فنراهم يتحركون في حقول مختلفة منها الشعر وهو همهم الأولي، والصحافة، والترجمة، والتأليف، والسياسة، والإصلاح الاجتماعي، ويبثون في المجتمع روحاً جديدة، ونمطاً من التفكير والتوجه لم يكن معهوداً في ما سبق، فكأنهم كانوا الطليعة التي دعت إلى التجديد في المناحي السابقة، وتفاوتت مواقف المتلقين مما قدموه، ما بين مقتنع، أو رافض، وبينهما متوقف معتدل، وما يهمنا من ذلك كله أن طوائف المتلقين – وهم جمهرة واسعة – لم تكن لتتحرك لولا أفكارهم سواء بالأخذ أو الرد، وهو ما هيأ المناخ الملائم، والتربة الصالحة لنمو الاتجاهات الأحدث، وتطورها في ما بعد.

إن ما تركه أولئك الرواد كثير، سواء من حيث الإبداع، أم التنظير، كما إن ما كتب عن تلك المرحلة كثير أيضاً، وهو متنوع في منهجه، مختلف في معالجته يكاد يصل حد التناقض، ولعل للامتداد الزمني الذي أشرنا إليه أثراً بيناً في ذلك التنوع، فما كتب عن تلك المرحلة في أوائل القرن العشرين يتباين مع ما كتب في منتصفه، أما ما كتب في أواخره فهو شيء مختلف تماماً، ولعله هو الذي دعانا إلى القول بالتناقض، وهو أمر ليس بالمستغرب، فكثيراً « ما تصبح الأصنام التي يقدسها جيل العوبة يتندر بها الجيل الذي يليه»[٢] وسنعمد من جانبنا إلى الإفادة من تلك الدراسات، مستبعدين فكرة (الأصنام) إن بمعناها الحقيقي أو المجازي، فليس هناك في البحث العلمي أصنام ينبغي أن لا تُمسّ،

وإنما هو المنهج المستند إلى النصوص مع أدوات نراها صالحة لمعالجة هذا الموضوع، منها الالتفات التاريخي، ونسبية الرؤيا[4]، وتأمل الظواهر وفق سياقاتها الموضوعية والزمانية بغية الوصول إلى نتائج يقتنع بها البحث العلمي ويرتضيها.

(٢)

يكاد يتفق الدارسون على أن المرحلة التي نحن بصدد درس شعرائها تسمى مرحلة (الإحياء). ويختار مصطلحاً آخر هو (النهضة)، أو (التجديد)، غير أن المصطلح الأول هو الذي شاع واستقر عند أغلب الدارسين، ولن نشغل أنفسنا بأي المصطلحات أصلح، وأدق بل نتابع ما أخذت به الجمهرة من الدارسين وهو(الإحياء) الذي نراه يطلق على حركات مشابهة في الوطن العربي كمصر[5] مثلاً، كما إنه لا مشاحة في المصطلح على حد قول القدماء[6]، أقول لن نشغل أنفسنا بالمصطلح بقدر ما سننشغل بما يستدعيه ذلك المصطلح من أسئلة وأفكار، فهو يهدي بعد التأمل إلى أن هناك شيئاً ما، أو أمراً ما يكاد يموت، أو هو أقرب إلى الموات، وجاء (الإحياء) لينقذه مما هو فيه من خمود، وسكون، وينفخ فيه شيئاً من الحياة، فإذا اقترن (الإحياء) بالشعر ندرك أنه كان يمر بمرحلة احتضار وجاء هذا المنقذ ليفعل فعله، وليس ذلك الموات سوى ما ران على الشعر خلال حقب طويلة من جمود، وعجز عن الإبداع، وتقليد فج للسابقين، فهل كان الحال كذلك؟ بمعنى هل كان الشعر العربي عموماً والشعر العربي في العراق خصوصاً يمر بتلك المرحلة الميؤوس منها وفق المواصفات السابقة للشعر المتأخر؟

لا يكمن الجواب المتريث في المرحلة السابقة فقط أي القرن التاسع عشر وحده، بل نراه يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى سقوط بغداد بيد التتار سنة ٦٥٦ للهجرة، ١٢٥٨ للميلاد، إذ يحلو لبعض الباحثين أن يطلقوا على تلك المرحلة مصطلحات مختلفة، فهي (الانحطاط) أو (المظلمة)، أو (المتتابعة)، أو (المتأخرة). وقل ما شئت فلن تعدم المزيد[7]وهم يتفقون على بدايتها وهو سقوط بغداد، ولكنهم يختلفون اختلافاً بيناً في بداية النهاية لها، فبدايتها عند بعضهم هو احتلال نابليون مصر سنة ١٧٩٨، أو إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨، أو نهاية الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨[8]، وهكذا تتعدد التواريخ، وتكثر

الآراء، بيد أنهم يجمعون على الحالة التي آل إليها الشعر العربي وهي الجمود والعجز عن الإبداع، فقد «تعطلت الحركة الأدبية بل تحجرت، وانحرفت اللغة العربية بل فسدت.. ومن هنا أصبح الأدب في حالة من السقم تقارب الموت، فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية هزيلة، ليس وراءها أي صدق إحساس أو فنية تعبير، بل ليس وراءها حتى تقليد لتلك النماذج الرائعة من أدبنا من عصور الازدهار»[٩]، ويؤكد الدكتور محمود رزق أن «دولة الشعر قد دالت في العصر العثماني، ولم يبق منها إلا ما يبقى من الدار بعد الطموس، إذ تقاصرت همم الشعراء عن الأغراض الحيوية الهامة وعجزوا عن تكرار المعاني المسبوقة»[١٠]، ويذهب الأستاذ عباس العزاوي إلى أن الشعر قد «انحط لما يجب أن يكون عليه.. فدخله التصنع المزري، والتزويق الفارغ فتنازل وتدهورت منزلته»[١١]، ولا يختلف المشهد كثيراً في القرن التاسع عشر عما رأيناه سابقاً فهو استمرار لما سبق فقد «كان الشعر يجري في مصر في أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر على الصورة السيئة التي كان يجري عليها في العصر العثماني، وهي صورة رديئة مسفة سواء في الأغراض أو المعاني أو الأساليب»[١٢]، كما كان «متخلفاً بكل ما في الكلمة من معنى، فقد غدا لا يعنى بغير التسلية والمجاملات. وهو معني بالمحسنات البلاغية من بديع وجناس وطباق، والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير إلى جانب فنون البديعيات والتطريز... وغدا المفهوم الشائع للشعر الجيد هو أن يكون قائماً على اختيار بارع للمفردات.. لهذا اتصف بالصنعة والتقليد والزيف»[١٣]، وهو مثله في العراق فقد «أوغل معظم شعراء القرن التاسع عشر في التقليد وكان الشعر عندهم – في أكثر أمثلته – لعبة، أو تلهية، أو طريقة مزاح إخوانية، أو وسيلة تقرب ونفاق.. وافتقد الشعر التجربة الحية الأصيلة»[١٤]، كما «انصرفت جهود كثير من الشعراء إلى آفاق ضيقة مما يضطرب فيها الناس في حياتهم اليومية.. وغدا الشعر متاحف للكلمات ومعارض للألفاظ»[١٥]، ونود أن نقدم نموذجين اثنين فقط يتعارضان مع ما قرره الدارسون في ما سبق، وغيرهم كثير، لنبين من خلالهما الوجه الآخر لهذه القضية، أما النموذج الأول فهو ما ذهب إليه عباس الجراري حين قطع بحسم «إن الأمة العربية عرفت انحطاطاً في فكرها وأدبها منذ أواخر عصر العباسيين إلى عصر النهضة الحديثة»، هذا حق، ولكن في اعتقاده «أن هذا الحكم على قطعه ومبالغته لايمكن

أن ينسحب إلا على بلدان المشرق، أما المغرب الكبير فقد كان يعيش خلال معظم هذه الفترة، وإن في شيء من التفاوت، عصور تفتح وازدهار سواء على صعيد السياسة أو الثقافة حيث انتقل إليه مركز الثقل وغدا مؤهلاً لإعطاء دولة العروبة والإسلام دماً جديداً لم يفتر تدفقه إلا حين بدأ يواجه المناوشات الأجنبية التي كانت تداهمه بعنف»[١٦]، ويأتي النموذج الثاني في ما كتبه أدونيس عن المرحلة المظلمة فيقول: «ولا شك أن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة عما كان عليه سابقاً، وقد تراجع على الأخص كمياً، لكننا نجد مع ذلك حركة شعرية مهمة تستمر طول هذه الفترة دون انقطاع.. ومن خصائص هذا النتاج أنه كان ذا طابع مديني، حضري، صنعي، كما تطورت لغة القصيدة سواء من حيث بنيتها الشكلية أو من حيث استخدام اللغة العامية.. وأخذت القصيدة تتحول إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة.. مع التركيز على عالم الأشياء، ووصف جزئيات الحياة اليومية »[١٧]، ومع اختلاف النقطة التي انطلق منها كلا الدارسين، إذ نجدها عند الجراري إقليمية تحاول أن تنأى بالمغرب عن ذلك الانهيار العام الذي شمل المشرق، نراها عند أدونيس متعلقة بالشكل والمضمون اللذين أخذا سمتاً مختلفاً عما تقدم في الشعر العربي، أو قل برغم الاختلاف فإن الفيصل هو نصوص تلك المرحلة الشعرية، فهل تفي تلك النصوص بما أخذ به نفسه الأستاذ الجراري من عنت، وتردد خالطاً نصه؟ وهل تنسجم تلك النصوص مع مفهوم الشعر والشعرية الذي يلزم أدونيس به نفسه من حيث إن الجوهري في الشعر هو الكشف عن علاقات جديدة دائماً، وإقامة علاقات جديدة دائماً.. وإن جوهر الإبداع هو في التباين لا في التماثل»[١٨]، فهل وفّى شعر المرحلة بذلك الذي يتطلبه أدونيس في الشعر ومنه هذا الشعر موضوع البحث؟

لعل الجواب لن يأتي في صالح تينك الرأيين، فما بين أيدينا من شعر تصدق عليه الأحكام السابقة، لا ما قرره الأستاذان الجراري وأدونيس.

وصفوة القول إن الشعر في العراق في القرن التاسع عشر اتسم بسمات المراحل التي سبقته، إلا في ما ندر[١٩]، من حيث العقم، والعجز عن الابتكار، والاتكال على الذاكرة الشعرية بلا مقدرة ولو بسيطة للتجاوز، مع عناية واضحة بالجوانب الشكلية الزخرفية

التي لا تضيف شيئاً، أو تعمق موقفاً، فهي الغاية، وإليها المآل، ولذلك شاع التشطير، والتخميس، والتاريخ الشعري، وما إليها من زخارف وتنميق[٢٠]، مما حدا بالشعر كله أن يحشر في زاوية ضيقة انعكست فيما بعد على مكانة الشاعر نفسه، وعلاقته بالمتلقي أو جمهوره عموماً، وهو ما سنراه الآن.

(٣)

يرسم بعض الباحثين صورة قاتمة لمكانة الشاعر في القرن التاسع عشر في العراق سداها أن «الشاعر مع السلطة ومركز القوة»[٢١]. ولحمتها «إذلال الشاعر العراقي نفسه، لأن هذه الذلة شرف عظيم»[٢٢] بنظرهم، ويقدمون شواهد كثيرة لدعم موقفهم منها تلك الكثرة الكاثرة من المديح الذي كاله الشعراء للسلاطين والولاة والوزراء والقادة وأبناء البيوتات، وتقديمهم أنفسهم على أنهم تابعون لأولئك، فعبدالغفار الأخرس «يمدح مخدومه صاحب السماحة»[٢٣]، وهو «من أجلة شعراء عصره.. كانت أماجد العراق ترتاح إلى مفاكهته»[٢٤]، وكان جعفر الحلي «شاعراً محترفاً متكسباً بالشعر،شديد الإذلال لنفسه في هذا التكسب»[٢٥]، ولذلك غلبت المبالغة في شعرهم، وحاولوا بوسائل شتى التقرب من مركز النفوذ لينالوا العطاء، ولذلك انتهت مهمة الشاعر إلى أن يكون «أنيس مجالسهم، ومحدثاً لبيباً يحسن فنون مفاكهة ممدوحيه، ولم تكن تلك مهمة صغار الشعراء، وإنما هي مهمة أكابرهم»[٢٦]، هذا حق ولكنه جانب من القضية واحد، ولها جانب آخر فات على الباحثين أن يذكروه، أو يشيروا إليه، وهو أن هذه المكانة المتدنية للشاعر لم تكن وليدة القرن التاسع عشر، أو حتى المرحلة (المظلمة) فحسب،بل هي تضرب بجذورها إلى أبعد من ذلك، إلى العصر الجاهلي نفسه حين نقرأ أن النابغة الذبياني كان «أحد الأشراف الذين غضّ الشعر منهم»[٢٧]، كما كان «العرب قبل الإسلام يأنفون من الاشتهار بقول الشعر»[٢٨]، إلى نصوص أخرى كثيرة تتناقلها المصادر على ألسنة المثقفين أو الشعراء أنفسهم، فالشاعر إسماعيل بن يسار يدفع عن نفسه تهمة الزبيرية أمام عبدالملك بن مروان بقوله «يا أمير المؤمنين أنا أصغر شأناً من ذلك»[٢٩]، ووصف نفسه بأنه «شاعر مضحك»[٣٠]، ويخاطب ابن هرمة أبا جعفر المنصور بأنه شاعره وصنيعته[٣١]، كما يخاطب

مروان بن أبي حفصة هارون الرشيد بأنه شاعره وعبده[٣٢]، ولا نستطيع الاسترسال مع النصوص فهي كثيرة جداً[٣٣]، ونكتفي بما قدمه أبوعمرو بن العلاء المتوفى سنة ١٥٤ للهجرة من تعليل لتلك المكانة المتدنية حيث يقول: «كانت الشعراء عند العرب في الجاهلية[٣٤] بمنزلة الأنبياء في الأمم حتى خالطهم أهل الحضر فاكتسبوا بالشعر فنزلوا عن رتبهم، ثم جاء الإسلام، ونزل القرآن بتهجين الشعر وتكذيبه فنزلوا رتبة أخرى، ثم استعملوا الملق والتضرع فقلوا واستهان بهم الناس»[٣٥]، فهو يلحظ في نصه التتابع الزمني لتلك الظاهرة حتى وصلت إلى غايتها، ولذلك يداخلنا العجب حين يكتب الدكتور علوان ما نصه: «وتزداد صورة الشاعر قتامة أمام الباحث، حين يشوه شاعر هذا القرن – التاسع عشر – مكانة الفنان السامية»[٣٦]، وكأن هذه المكانة كانت في محل سامق مرتفع فجاء شاعر القرن التاسع عشر فشوّهها، وإلا فهي كذلك منذ زمن بعيد، وهذا محتاج إلى تأمل، وإدامة نظر، بيد أنه ينبغي لنا أن نسارع فنقول إن هناك اختلافاً واضحاً بين شاعر القرن التاسع عشر وسلفه القديم، ويتمثل هذا الاختلاف في نوعية الثقافة المكتسبة لكليهما، فبينما نجد الشاعر القديم – في الأغلب – على قدرٍ عالٍ من الثقافة بألوانها المختلفة من قرآن، وحديث، وأخبار، وشعر، ولغة، ونحو، وغيرها، وهي التي سماها النقاد العرب، القدامى بـ (الأدوات)[٣٧]، وساعدهم على اكتسابها ذلك التفتح الحضاري الذي شاع في الحواضر العربية كالكوفة، والبصرة، ودمشق، وبغداد، مع سيول من الترجمات إلى العربية من لغات مختلفة كاليونانية، والسريانية، والفارسية، والهندية، فهذا كله قد وسع من ثقافة الشاعرالقديم ومنحها طبقات من القوة والتنوع، أقول بينما نجد الشاعر القديم على تلك الشاكلة نلقى حفيده خلو الوجه واليد واللسان من ذلك كله، «فثقافة الشاعر العامة كانت في الأغلب سطحية، فهو لم يحاول أن يحصل على الإجازة العلمية التي تكلفه من العمر أعواماً، وإنما اكتفى الشعراء ببعض العلوم التي تقوّم شعرهم كالنحو والصرف والبديع، وقلما نجد شاعراً أجيز بالعلوم العقلية والنقلية»[٣٨]، ونرى بعض الشعراء يصرح بأنه خالي الوفاض من التحصيل أياً كان نوعه كالسيد جعفر الحلي الذي «يتباهى بأنه فهم العلم وملك أبكار المعاني وهو لايملك كتاباً:

ملكتْ فكرتي بكارَ المعاني

وإلى اليوم ما ملكتُ كتابا»[٣٩]

كما إنه لم يكن «يحفظ» ولا مقدار مائة بيت ولو متفرقة من شعر العرب أو من بعدهم إلى عصره»[٤٠]، ومثله الشيخ حمادي الكواز الذي كان «أمياً لم يقرأ ولم يكتب وكان لايعرف نحواً ولاصرفاً ولا لغة ولا عروضاً»[٤١]، وغير هذا كثير، ونعتقد أن هذا الأمر منسجم إلى حد كبير مع حالة الانهيار العام الذي شمل مرافق الدولة العثمانية وخصوصاً في سنيِّها الأخيرة، فالعلوم المتاحة قليلة، ودور العلم شحيحة، ومصادر المعرفة نزرة، واللغة العربية تشكو الغربة بين أهلها، فليس هناك من مورد يستقي الشاعر منه ثقافته، وعلومه، إضافة إلى الكسل العقلي الذي ران على الشعراء في ظل غياب النقد، فتجمع ذلك كله ليسوق الحالة الثقافية إلى تلك النهاية المؤلمة. ومن هنا نلفت النظر إلى المتلقين الذي استقبلوا الشاعر وشعره، فليس لنا بعد ما تقدم إلا أن نفتقد أولئك المتلقين، فالجهل منتشر، والناس مشغولة بهمومها اليومية، ولا تأخذ الثقافة حيزاً ولو صغيراً من اهتمامها، مع إهمال واضح من مراكز السلطة لها، فلا غرابة بعد هذا أن يوجه الشاعر وجهه تلقاء أصحاب السلطة فيخصهم بجل شعره، مع مطارحات ومساجلات بينه وبين سواه من الشعراء، فأولئك كانوا جمهوره الوحيد، يمنحهم الشعر منتظراً العطية، وهو في أثناء ذلك (يتدرّب)، وينمي رياضة القول مع أقرانه تجويداً لحرفة، وانتظاراً لحادث يقع كي (ينظم) قصيدة تواكب ذلك الحادث، و(تؤرخ) له.

(٤)

ورث شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين[٤٢] ذلك كله، وانغمروا فيه، واكتووا بناره، ورزحوا تحت سطوته، ولكنهم تمكّنوا بكثير من الصبر والمثابرة، وقليل من التسرّع والاندفاع أن يتخطوا ذلك الواقع موظفين الأدوات القديمة تارة، ومستخدمين أخرى جديدة تلقوها من مصادر مختلفة، ولكن لايمكن لنا أن نغفل أثر المحيط العام عليهم، فقد أخذت عوامل التغير تشق طريقها بهدوء، وبدأت أسباب التجدد تفعل فعلها فتحرك ذلك الراكد من حولهم، ولعل فضيلتهم تتمثل في أنهم أحسوا قبل غيرهم بذلك التغير والتجدد، وبدأوا رويداً يصبحون جزءاً منه، بل عنصراً فاعلاً فيه في ما بعد.

ومن الممكن رصد كثير من عوامل التغير تلك، غير أننا نؤثر أن نجعلها في محورين: عام وخاص، أما العام فهو ما شمل العصر كله، والخاص هو المتعلق بالشعراء أنفسهم من حيث ثقافتهم ومواقفهم.

ولعل أول ما نشير إليه هو زيادة الاتصال بالعالم الخارجي، والانفتاح على ما يموج به من تيارات وأحداث على اعتبار أن العراق كان جزءاً من الدولة العثمانية يتأثر تماماً بما يحدث في عاصمتها، وساعد على تنمية الاتصال بعض مظاهر الحضارة الحديثة التي بدأت تفد إلى العراق مثل البواخر[٤٣]، والسيارات[٤٤]، والتلغراف[٤٥]، والبريد[٤٦]، وغيرها، فقد مكنت تلك المظاهر من اطلاع الناس، والنخبة منهم خصوصاً على ما يحدث حولهم، وجاءت المطبعة[٤٧]، والصحافة[٤٨]، لتعمقا من ذلك الاتصال سواء ما يطبع داخل العراق، أو ما يفد من الخارج من مطبوعات.

وكان ظهور الدعوة إلى الدستور أو حركة (المشروطية) كما كانت تسمى في إيران وتركيا ذات أثر بالغ في العراق[٤٩]، إذ كان علماء الدين، والمثقفون يتابعون بترقب واهتمام تلك الحركة، وبلغت تلك الحركة منتهاها حين أعلن الدستور العثماني سنة ١٩٠٨، ووصل أثره المباشر إلى العراق مماد أدى إلى شيوع مفاهيم جديدة مثل: الوطن، والوطنية، والقومية، والحرية، وما إليها من المصطلحات التي لم يكن للسابقين عهد بها، فإذا علمنا أن شعراء (الإحياء) كانوا في القلب من تلك الحركات والمصطلحات، والمفاهيم أدركنا مقدار التغير الذي سيطرأ على شعرهم ورؤيتهم على حد سواء، ولا ننسى هنا انتشار المدارس، وتحسن فرص التعليم للجمهور مما دعا إلى التخلي التدريجي عن نظم التعليم التقليدية من مساجد وكتاتيب وما إليها، والتحول إلى المدارس وما كانت تبثه من علوم (حديثة)، وطرائق للتفكير لم تدخل في حساب نظم التعليم التقليدية التي أشرنا إليها[٥٠].

لقد تضافرت تلك العوامل مجتمعة وعلى مدى زمني متراتب في إحداث تغير جذري في المجتمع ونظرته إلى الأمور، وكان الشعراء في الصميم من ذلك كله، يأخذ كل منهم بالنصيب الذي يتلاءم مع مزاجه، وتوجهه، وهو الذي أردناه بالخاص في ما سبق، فقد تغيرت ثقافة الشاعر عما كانت عليه سابقاً، وبدأ يفيد مما حوله من ثمار تلك الحضارة

الجديدة التي وفدت إليه مع إحساسه المستديم بالقلق إزاء ثقافة آفلة مدبرة وأخرى مقبلة، فكان عليه أن يفيد منها ما أمكنه الإفادة، وقد فعل، ولم يستسلم كأسلافه من الشعراء الذين ألمعنا إليهم في ما سبق، ومن هنا لحظنا ذلك التغير النوعي بين الطرفين، فبالإضافة إلى العلوم التقليدية التي حصلهاالشعراء بجدارة وهي التي تجلت في شعرهم من حيث رصانة اللغة، وجزالة الأسلوب، والإفادة من كنوز التراث العربي، أقول بالإضافة إلى ذلك فقد أخذوا من هذا الجديد بنصيب متفاوت، فالزهاوي يأخذ عن والده علوماً كثيرة، ويديم القراءة في مجلات المقتطف والهلال، ويمد بصره إلى كتب القانون فيأخذ منها بنصيب وافر، مع قراءة جادة لمئات من الروايات المترجمة إلى العربية والتركية، وهو يفيد من التركية والفارسية، فيترجم إلى العربية رباعيات الخيام، وينظم الشعر بالفارسية إلى جانب الاطلاع على النظريات العلمية الحديثة في عصره[٥١]، ومثله الرصافي الذي أكثر من الأخذ عن العلامة محمود شكري الألوسي، وأتقن التركية[٥٢]، أما الشبيبي (١٨٨٩ – ١٩٦٥) فهو خريج المدرسة النجفية العريقة التي زودته بفيض زاخر من العلوم الإسلامية والعربية مع اهتمام واسع بالأدب والتاريخ[٥٣]، وللكاظمي (١٨٧١ – ١٩٣٥) خبر آخر يتمثل في ملازمته السيد جمال الدين الأفغاني[٥٤] حين جاء إلى بغداد، وإصغائه له، وأخذه الكثير من أفكاره الإصلاحية، بالإضافة إلى ما حصله هو بنفسه من علوم وأدب، أما عبدالحق الأعظمي (١٨٧٣ – ١٩٢٤) فلم يكتف بتحصيل العلوم في بغداد بل يسافر إلى الهند ويقوم بالتدريس في كلية عليكره التي أنشأها السيد أحمد خان، ولهذا دلالته المهمة إذ كان السيد أحمد خان[٥٥] «يدعو المسلمين إلى تبني الحضارة الحديثة وعلومها، وكان من رأيه أن العلوم الحديثة لا تعارض في حقيقتها التعاليم الدينية.. وقد أحدثت حركته وكليته ضجة كبرى في الهند، فكثر أتباعها كما هاج عليها رجال الدين والعامة[٥٦]، ومن المؤكد أن الأعظمي كان يؤمن بدعوة السيد أحمد خان، وعاد إلى بغداد بعد هذا ليبث تلك المفاهيم في مجتمعه، وأما باقعتهم – كما تقول العرب – فهو الشيخ كاظم الدجيلي[٥٧] (١٨٨٤ – بعد ١٩٣١) الذي نهل ما شاء له النهل من العلوم العربية على يد السيد حسن الصدر، واللغوي الكبير أنستاس الكرملي والزهاوي، ويتقن بعدها الإنكليزية، ويذهب للتدريس في معهد الدراسات الشرقية بلندن، ويقيم علاقات أدبية فكرية مع مي زيادة،

والدكتور يعقوب صروف، ويؤلف في موضوعات شتى، ويقال الشيء نفسه عن الصافي النجفي (١٨٩٧ – ١٩٧٧) وعلي الشرقي (١٨٩٢ – ١٩٦٤) ومحمد مهدي البصير (١٨٩٥ – ١٩٧٤)، ومحمد الهاشمي (١٨٩٨ – ١٩٧٣)، ومحمد بسيم الذويب (١٩٠٧ –١٩٨٣)، وغيرهم كثير، ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى أن أغلب أولئك قد قاموا برحلات تطول أو تقصر إلى خارج العراق مما منحهم «سعة أفق واطلاع على العالم الخارجي بالاحتكاك المباشر»[٥٨].

بدأت تلك التفاصيل السابقة تتجمع في بؤرة واحدة هي ذات الشاعر لتحدث فيه ذلك التغير الخطير، ولا مناص بعد هذا من أن يأتي شعره منسجماً مع تلك التفاصيل، نائياً بجنبه عن الشاعر القديم، وهذا ما سنراه.

(٥)

يصطفي الدكتور جلال الخياط عنواناً جذاباً لواحد من فصول كتابه[٥٩] وهو (الإصلاح بالشعر) ليطلقه على ثلاثة من شعراء مرحلة (الإحياء)، وهم الزهاوي والرصافي (١٨٧٥ – ١٩٤٥)، والكاظمي، كما يدرس ثلاثة شعراء آخرين هم علي الشرقي، والصافي النجفي، والجواهري تحت عنوان آخر هو (اتجاهات جديدة في الشعر)، وهو في تينك الفصلين، بل في الكتاب كله يبدو عجلاً، يقدم شذرات ولا يطيل الوقوف، فنراه يلخص إنجاز الشعراء الثلاثة الأول بأنهم «ثاروا على قيم اجتماعية وسياسية وفنية، وطالبوا بالتجديد في الشعر ولم يصدر عنهم جديد فيه»[٦٠]، ويعود ليقدم إنجازهم بصورة أخرى يشوبها شيء من الاعتراف بأهمية دورهم فيقول: «إن شعراء ما بين الحربين العالميتين لم يشتهروا بقابلياتهم، ومواهبهم، وقدراتهم الشعرية وحدها، ولكن بتأطير الدهشة التي أصابت الإنسان الخارج من عصور القهر إلى عالم غريب فنظموا له قصائد تتناول العلم، والفلك، والفلسفة، والطب، والمخترعات الحديثة، وكان لهم دور المرشد، والمعلم، والمصلح»[٦١] ويخص كل واحد من الشعراء الثلاثة الذين أفرد لهم الفصل التالي بحديث خاص لاعتقاده بالفرادة التي تميز كل واحد منهم، فالشرقي «يختلف عن أقرانه بهدوئه ومزاجه الخاص وكان لهذا تأثير في قصائده، وأن قسماً من شعره أشبه بالمناجاة»[٦٢]،

والصافي «أول شاعر يبرهن أن الإنسان بتفصيلات حياته، ودقائقها يمكن أن يكون مضموناً شعرياً»[٦٣]، ويلحظ في شعر الجواهري «هاجساً ملحاً للموت والفناء ومصير الإنسان»[٦٤]، وقد مس الشعراء مساً رفيقاً ، بالإضافة إلى أن دراسته عن الجواهري تعد مبكرة وهي بحدود سنة ١٩٦٠، وكان الجواهري في أوج توهجه الشعري وقدم الكثير بعد ذلك التاريخ، مما يستلزم إعادة النظر، وإضافة ما استجد لمن يريد أن يدرس شعر الجواهري.

وينهج الدكتور علي عباس علوان طريقاً آخر في درس أولئك الشعراء إذ يعمد إلى اثنين من مذاهب الأدب الغربي وهما الكلاسية والرومانسية فيجعلهما عنوانين كبيرين ينضوي تحتهما جمهرة من الشعراء، إذ ضمت الكلاسية الزهاوي، والرصافي، والشبيبي، والكاظمي، كما درس الجواهري وحده تحت مظلة الكلاسية الجديدة مع إشارته إلى أن بعض الشعراء حاول تقليده والسير على خطاه ولكنهم لا يرقون بالفن إلى ما ارتقى إليه[٦٥]، وهو يقصد بأولئك الشعراء محمد صالح بحر العلوم (١٩٠٨ – ١٩٩٢) وأحمد الصافي النجفي، وضمت الرومانسية تحت جناحيها شعراء آخرين ظهرت في شعرهم «بواكير الملامح الرومانسية»[٦٦] مثل: محمد بسيم الذويب (١٩٠٧ – ١٩٨٣)، وأنور شاؤول (١٩٠٤ – ١٩٨٤)، ونعمان ثابت عبداللطيف (١٩٠٥ – ١٩٣٦)، وعبدالسلام جياووك (١٩٠٦ – ١٩٨٩)، وإبراهيم الوائلي (١٩١٤ – ١٩٨٨)، كما لم يخل شعر شعراء آخرين من «أشواق ومشاعر حزينة وعواطف ذاتية تبرز في سطور القصيدة الكلاسية»[٦٧] مثل: محمود الحبوبي (١٩٠٦ – ١٩٦٣)، وحافظ جميل (١٩٠٨ – ١٩٨٤)، وغيرهما، ويخص الشاعر علي الشرقي بفصل خاص بحسبان أنه «أول من حاول زحزحة الموقف الكلاسي ومفارقته»[٦٨] نحو الرومانسية حتماً.

ولسنا بصدد تقديم دراسة مفصلة للكتابين[٦٩] هنا بقدر ما أردنا تبين بعض المناهج التي اتبعها الدارسون[٧٠] في معالجة شعر تلك المرحلة، وهو ما نريد أن نخرج عليه، ونصطنع منهجاً نراه أكثر تمثيلاً للشعر والشاعر، ودورهما، ووظيفتهما في تلك المرحلة وهو الشاعر النموذج، وتمكنا من استخلاص خمسة نماذج هي: الشاعر – الشاعر،

والشاعر – المصلح الاجتماعي، والشاعر – السياسي، والشاعر – الكاتب، والشاعر – الناقد، إذ لايمكن عزل الشاعر عن مناحي إبداعه الأخرى، ووضع الشعر وحده في زاوية ضيقة لتوجه له بعد هذا سهام النقد، ويمطر بوابل من التنظيرات الحديثة فنكون بذلك كمن يرى الأمور بنصف عين، ويترك ما بقي مهملاً.

إن هذا الموقف الشمولي من خلال مقولة النموذج المتنوع سيتيح لنا نظرة متكاملة موضوعية لما أنجزه شعراء مرحلة (الإحياء)، وهم بذلك لايختلفون كثيراً عن معاصريهم من شعراء الوطن العربي في مصر وسوريا خصوصاً أو في المهجر الشمالي، فبينما نرى العقاد مثلاً يمارس كتابة الشعر، والنقد، والسياسة، ويشارك مشاركة فاعلة في صحافة زمانه، أقول بينما نرى العقاد كذلك، يواجهنا نموذج ميخائيل نعيمة الشاعر، الناقد، الصحفي، الكاتب هو الآخر، فكأن المرحلة هي التي فرضت كثيراً من شروطها، وعملت على تكوين ذلك النموذج غير مغفلين الجانب الذاتي للشخصية من حيث الموهبة، والتثقيف الفردي اللذان سارا جنباً إلى جنب، يتأثر ذلك النموذج بما حوله، ويؤثر فيه بالقدر نفسه، وهو مكمن (الإحياء).

(٦)

وأما أن شعراء تلك المرحلة كانوا (شعراء) بما ينصرف إليه الذهن من (الشعرية) فهذا أمر لا شك فيه، ويراد بـ (الشعرية) هنا وجود الصورة كمكون أساسي في النسيج الشعري، وإقامة علاقات غير مألوفة، وخاصة بين الألفاظ، مع بروز الجانب الشخصي بمعنى التعبير عن الذات، والنظر إلى المجتمع والأشياء من خلال هذه الذات، بالإضافة إلى تلك البساطة العميقة التي تشي بثقافة من نوع ما، وتأمل في النفس والأشياء، وهي مؤدية حتماً إلى خفوت النزعة الخطابية، والابتعاد عن التقريرية، والحماسة، والمباشرة في تناول الأفكار ومعالجتها، ولكن بقي في شعرهم أثارة من أسلوب الشعر الذي ورثوه، وشقوا به، بيد أنهم استطاعوا التفلت من كثير من قيوده من حيث إنهم لم يكونوا مزخرفين تستهويهم لعبة اللغة، ويشغلهم الهم السابق الممثل في المخمسات، والتشطير، والتاريخ الشعري، فقد تخلى شعرهم عن ذلك كله، ولذلك فإننا «حين نرصد خط التطور في حركة الشعر العراقي

لابد وأن نضع في اعتبارنا الجانب النسبي الذي أحدثه الشاعر في مجال التقاليد الشعرية أولاً، كما نضع في اعتبارنا الإطار الزماني والمكاني»[٧١]، ومن هنا تبدو فكرة الموازنة بين شعرهم وشعر من تقدمهم أداة صالحة لتبيان (الشعرية) التي طبعت جانباً كبيراً من شعرهم، فبينما نرى أولئك يكادون كَلاً على الموروث بتقاليده وصوره وعلاقاته، نرى هؤلاء يفيدون من هذا الموروث بنسب متفاوتة ومتوازنة ولكنهم ينشقون عنه بنسب متفاوتة أيضاً معتمدين على ثقافتهم ومناخهم الفكري الخاص[٧٢]، ويحاولون المواءمة بين مفهومهم (الجديد) للشعر كما سنراه، وبين إبداعهم هم أنفسهم، ولكننا نسارع فنقول إن الشعر الحق لم يكن هو السائد في إبداعهم كله، ونقصد بالشعر الحق هو الآخذ بالتصوير المتكرر، المبني على علائق متفردة متميزة، الواضع اللغة في موضعها السليم، ولكن هذه المحاور قد شغلتهم وهم يبنون قصائدهم، أو مقطعاتهم، ولعل في الاتكاء على النصوص ما يوضح ذلك الاتجاه (الجديد) الذي سقنا تفاصيله سابقاً.

يغلب على ديوان الزهاوي هاجس التجديد في الحياة، والفكر، والمجتمع، غير أن ما يشغلنا هنا هو الشعر، إذ ضم الديوان بين دفتيه بعض القصائد، والمقطوعات لعلها تأخذ بنصيب وافر مما قُرِّر فوق، من ذلك قصيدته في رثاء أخيه عبدالغني الزهاوي، وهي ذات عنوان ذي نكهة خاصة هو (لو يعلم القبر)، وظاهرة العنوانات في شعر الزهاوي معروفة، وهي جديرة بالدرس[٧٣]، يبدؤها بقوله:

تضَمّنَ منكَ القبرُ لو يعلم القبرُ
أديباً بكاه الناس والعلم والشعرُ

وقفتُ على قبرٍ طوى أقربَ الورى
إليّ ودمعُ الحزنِ من أعيني نثر

فيا قبرُ أنتَ اليومَ أكرمُ بقعةٍ
من الأرض ذات العرضِ فيها انطوى حُرّ

لعمري قد اجتَثّتْ يدُ الموتِ دوحةً
تسامت إلى العلياء أغصانُها الخضر

لقد مات من قد مات عِزّي لموتهِ
ومات عزائي والسكينة والصبر

ونحن نعلم أن الرثاء غرض معرق في الشعر العربي، طرقته الجمهرة من شعراء العربية الكبار، والزهاوي – بلا شك – ينظر إلى منجزهم الضخم، ويفيد منه، ونستدعي هنا قصيدة أبي تمام المشهورة.

كـذا فليـجلَّ الخطبُ وليـفـدحِ الأمـرُ
فليس لعينٍ لم يفضْ مـاؤها عـذرُ

كما نلحظ ذلك التجنيس بين طوى والورى، والأرض والعرض، وهو ما يسميه البلاغيون تجنيس الإطلاق[٧٤]، ولا ريب في أنه من بقايا الموروث، ولكننا نلمح من جهة أخرى شيئاً مختلفاً عن السابق، فهو يرثي أخاه، أي يرثي شخصاً تربطه به علائق، ووشائج متينة، فهو بهذا يتجه بقصيدته إلى الداخل، لا أن يقدمها إلى من طلب منه الرثاء كما كان يصنع شعراء القرن التاسع عشر في الأغلب، كما إن هذا التمني المتمثل في (لو) يشيع في القصيدة نوعاً من الأمل المترقب ولكن نتيجته معروفة سلفاً وهو اليأس من إمكانية العلم، فإذا أضفنا إلى هذا التمني اليائس أسلوب التكرار الذي ألح عليه في كلمة (قبر) الذي كاد أن يشخصه فيجعل منه بشراً ينتظر منه الكلام فالجواب، أقول إذا أضفنا هذا إلى ذاك أدركنا أننا بإزاء لون من الرثاء مختلف عما سبق، ولا ننسى هنا ظاهرة التصوير التي جاءت بشكل متلاحق في (دمع الحزن) و(يد الموت) و (الإنسان – الدوحة) و(موت العز) فقد عمقت تلك الظاهرة من الحالة القاتمة التي أراد الزهاوي أن يرسمها، ونراه بعد أن استوثق من تهيئة المشهد لكي تقبله الأذواق والأذهان غار إلى الداخل عميقاً إلى بواطن نفسه، ونقل الموضوع برمته إليه، القبر بؤرة أولى، وذاته بؤرة ثانية، يقول:

رحلتَ عن الدنيـا وخلّفتَ للأسى
أخاً لكَ حلو العيش في فمه مُرّ
أخاً لكَ أبكى الدهرُ بعدكَ عينَه
وقد كان قبلاً فيك يُضحكه الدهر
أخاً لكَ لا شمسُ الضحى في نهارهِ
تُضيء ولا في ليله الأنجمُ الزُّهْر

لذكـــراكَ في قلبي ومن ياسَ يَذكـــرْ
جوًى هو مثلُ الجمرِ أو دونه الجمر
يقولون صبراً يا جميلُ على الذي
أصـــابكَ من رُزءٍ وأنّى ليَ الصـــبر
وكنّا غـصـــوناً انتَ زهرةُ روضـهـــا
وكنا نجوماً أنتَ من بينها البدر[٧٥]

فإذا كانت هذه الفردية من ملامح الرومانسية فليكن، وإذا كانت من نظرته الخاصة للموضوع بلا انشغال بالمصطلحات فليكن، والمهم في الأمر أن الزهاوي قد نقل لنا تجربته بلا تزويق، أو زخرفة، مستعيناً بمن تقدمه، وفارضاً حضوره من خلال تصويره وموقفه الذاتي[٧٦].

ونريد أن ندخل فضاء الرصافي من باب آخر، ومن قصيدته الشهيرة التي مطلعها (يا قوم لا تتكلموا)، وهي إن جعلها بعض الدارسين من شعره السياسي فإني أراها من شعره الذي يستعصي على التحديد تحت أي لون من ألوان المصطلح، فهو لم يقيدها بزمان، أو مكان، أو متلقٍ مستهدف، بل أطلقها هكذا تعبر عن نفسها بلا حدود، ولذلك كما صلحت قبل ستين سنة ويزيد، فهي صالحة اليوم، وهذا من سمات الشعر الخالد.

إن مكمن التميز في تلك القصيدة هو المباشرة، والسخرية، ولا يذهب الظن إلى أن المباشرة قد فعلت فعلها السيئ، وهي كثيراً ما تفعل، فجاءت القصيدة حماسية تغلب عليها النقرية والتسطيح، لا، إن شيئاً من هذا لم يقع، بل عمدت المباشرة إلى التصالح مع الفن، وقد بنت ذلك التصالح يد خبيرة صناع، هي يد الشاعر الماكر، فقدم بتلك المباشرة نوعاً من التراتب الفكري بحيث تفضي الفكرة الأولى إلى الثانية والثانية إلى الثالثة وهكذا، مما جعل القصيدة تنمو نمواً طبيعياً جعلها تبلغ غايتها في إيصال الفكرة والفن معاً. أما السخرية فهي لب الموضوع وجوهره، وقامت تلك السخرية على فكرة النقيض من جهة، والتخلي عن المنطق من جهة ثانية، فعليك أن تسكت وتوافق وتلغي عقلك، وترضى بما يراد بك، جدول من الألم والحزن تقدمه تلك السخرية بكؤوس من شوك، يقول:

يا قومُ لا تتكلّموا
إن الكلام مُحرّمُ
ناموا ولا تستيقظوا
ما فاز إلا النُّوّمُ
وتأخّروا عن كلّ ما
يقضي بأن تتقدّموا
ودعوا التفهّمَ جانباً
فالخيرُ ألا تفهموا
وتثبّتوا في جهلكم
فالشرُّ أن تتعلّموا
أما السياسةُ فاتركوا
أبداً وإلاّ تندموا

يبدأ القصيدة بالنداء، وهو ليس نداء مألوفاً بل هو أشبه بالهزة القوية، ويقترن به ذلك (النهي) الجازم بترك الكلام والاستيقاظ، ويبدو للوهلة الأولى جاداً في طلبه، قاصداً له، وحين تنثال الأبيات وفق ذلك التراتب الذي أشرنا إليه ينكشف مقصد الشاعر الضمني، البؤس المغلف بالسخرية فكيف يطلب منهم أن يتأخروا، ويفهموا، ويتعلموا؟ لأن هذا هو المطلوب كي:

من شاء منكم أن
يعيشَ اليومَ وهو مُكرّمُ
فليُمسِ لا سمعٌ ولا
بصرٌ لديه ولا فمُ
لا يستحقُّ كرامةً
إلا الأصمُّ الأبكمُ
فارضوا بحكم الدهرِ مهما
كان فيه تحكُّمُ

تتـوالى النصـائح، ولكن أي نصـائح هذه؟ هـي تتفق مع الواقـع الذي يراه بعـينيـه، وتتقراه يداه باللمس، ويعيش في الصميم منه، ومن هنا عدلت تلك النصائح عن المعهود فيها والمألوف إلى سبيل جديد، ونهج مغاير، ويستمر:

وإذا أُهـنـتِـم فـــــــــاشـكـروا
وإذا لُـطِمــــتم فــــابســــمـــوا
إن قـــــيـل: هـذا شــــهــــدُكم
مُـــــرٌ، فـــــقـــــولـوا: عـلـقـم
أو قـــــيـــل: إن نـهـــــــاركـم
لـيـلٌ، فــــقــــولـوا: مُـظـلِـم
أو قـــــيـــل: إنّ ثـمــــــادكم
ســـيـلٌ فــقـــولـوا: مُــفْـــعَم

ويبلغ الأمر منتهاه، والشوط نهايته:

أو قــــــــيـــل: إن بـلادكــم
يـا قـــــومُ ســـــوف تُـقـــسَّم
فــــتـــحــــمَّـــدوا وتـشكُروا
وتـرنَّـحـــــوا، وتـرنَّـمـــــوا[٧٧]

لقد أضفت تلك الموسيقى السريعة المتتابعة التي اصطنعها الشاعر جواً من المرح، والحبور الظاهري هـو أشبه بالقشرة الخارجية تتناسب مع السخرية المرة، والتهكم اللاذع اللذين انتظما القصيدة كلها، بينما برز الشاعر من خلال الأبيات بروزاً مشعاً، ألم يكن ينظر إلى ذلك الواقع بعينيه، ويعيه بعقله، ويختزنه في وجدانه ليصبه بعد ذلك على تلك الهيئة؟ ألم يفعل ذلك كله؟

وللصافي النجفي خبـر آخر يختلف فيه عن سابقيه، وذلك لأنه أولع بموضوعات غريبة[٧٨] كما يسميها د. علوان، ولذلك فهو «يعد شعره من أعجب نماذج الشعر العراقي في العصـر الحديث»[٧٩]، بينما يراه د. الخيـاط «أول شـاعر عربي يخـرج على طوق

الأغراض الشعرية المقننة.. فيسجل في شعره بدقة ما يمر به من أحداث، وما يخطر على ذهنه من أفكار، وما يفصح عن آراء ومواقف»[٨٠]، وهذه الموضوعات الغريبة هي مكمن فرادة الصافي النجفي كما نعتقد، ومحط تجاوزه الشعري، فهو يقول مثلاً:

قـــالوا: قـــريضُكَ لفظُه صــــدفُ
حـــــينـاً وحــــــيناً لفظه دُرُّ

فـــاجـــبـــتُـــهم أصـــدافُــه دُرَرٌ
لو كـــان يُدرك كنـهَــــهـــا الفكر

شِـعـــري كـقـصــرٍ منه لو رفـعـــوا
حـجـــراً تـهَـــدّمَ ذلك القـصـــر[٨١]

ولا نريد بهذه الأبيات ما قد يظهر فيها من ثناء الشاعر على شعره، وأنه دُرٌ من الصعب أن تدركه الأفكار، وإنما نريد بها تلك الإشارة اللامعة للوحدة الموضوعية التي يتبناها في شعره، ولا شك في أنها إشارة مبكرة واعية بالقياس إلى الموروث الذي يبدو التفكك واضحاً في كثير من نماذجه بحيث يمكن الاستغناء عن أبيات في القصيدة، أو تغيير ترتيبها بلا أثر بيّن عليها، فهو يومىء إلى ذلك الالتحام بين الأبيات الذي يجعل منها وحدة متماسكة يستحيل التلاعب بها وإلا سقط البناء كله، أما النص الآتي فيقدم جملة من خصائص الفرادة، والتميز التي طبعت شعره، فبالإضافة إلى تلك البساطة العميقة التي تومىء إلى تأمل دقيق، وتفكير نافذ، مع ابتعاد صريح عن تلك الزخارف اللغوية الفارغة، أقول بالإضافة إلى ذلك فإنها تدل على اهتمام بالتفاصيل، وتناغم مع الذات وفق صراحة جارحة، وإدانة خفية لذلك المجتمع الذي يترك مبدعه الفذ لمصيره المجهول، فيقول:

يقـولـون: بيـتي سـوف يـغـدو مـحـجّـةً
إذا مـا طوى شـخـصي القـضـاءُ المحـتَّمُ

يـحجّ لـه عُـشّـاق شـعـري مَـواكـبـاً
يُـقـــــــبّـلـه هـذا وذاك يُـسـلِّـم

فـــقلتُ: وهـل لـي أيُّ بـيتٍ يضـــمّني
وعـــمـــري طوافٌ مُـــزمِنٌ وتَبـــرُّم

فـبـيـتي مـقـام جَـمَّـةٌ وفنادقٌ

أُقـيم بـهـا حـيناً فـاشـقى وأهزم

وبيـتي زوايا لا تُعـدّ سكنتُـهـا

وروضٌ وصـحـراءُ بـهـا كنتُ انعم

وكـرسيٌ مـقـهًى كنتُ أجلس فـوقـه

وشـاطئُ بحـرٍ فـيـه أهنا وأحلم

وبيـتي خـراباتٌ بشـعـري عـمـرتُها

اجيء لـهـا أبغي الـهـدوءَ وأنظِم[٨٢]

فإذا كان شاعر القرن التاسع عشر يقدم شعره على أعتاب ممدوحيه راجياً منهم الأمل، فإن الصافي ينشد الخلاص عن طريق آخر هو الإخلاص المطلق للشعر، والخلاص التام به، وهي معادلة صعبة عسيرة خاض الصافي غمارها، وكأن ما تخرب في الحقيقة يعمر بالشعر، فذاك زائل، وهو باق، وكأن لسان الحال ينطق فيقول: المجد للشعر.

ويدلف حافظ جميل إلى التجديد من باب ثالث[٨٣] باب لم نجد له نظائر كثيرة في شعر تلك المرحلة، وهو النظر إلى العالم من خلال الخمرة[٨٤]، وليس الشعر الخمري بجديد على الشعر العربي فخمريات الأعشى، والأخطل، وأبي الهندي، وأبي نواس، وغيرهم ذائعة معروفة، ولكن أن يعمد شاعر (حديث) إلى الخمرة فيجعل أغلب شعره خالصاً لها فذلك أمر لم يعهد، يضاف إلى ذلك أننا واجهنا شيئاً من الخمريات عند شعراء القرن التاسع عشر ولكنها أقرب إلى التقليد الذي يأخذ عن الموروث معظم خصائصه الفنية، أما الصدق، ومعاناة التجربة فحديثه يطول، ونرى حافظ جميل يشبّ عن طوق من تقدمه ليقدم تجربته الخاصة في مجتمع محافظ، وليواجه بعد هذا قدره الإنساني والشعري معاً.

تطلّ الخمرة حيية خجلة في مجموعته الأولى (الجميليات) التي نشرت سنة ١٩٢٣، وهي خمرة تقليدية يقتفي فيها خطى أبي نواس خصوصاً، يقول:

قُمْ فـاسـقني كـأسَ المدام فـإنما

بيضُ الحظوظِ تبـيـت عند السـاقي

مَـــرّتْ تَرقـــرقُ في الزجـــاج طلاوةً
فـمـشـيتُ مـشيَ الهـائمِ المشـتـاق
هي مـــا ســـعتْ يـومــاً إليَّ وإنما
قـدمايَ قـد سـعـيـا لهـا مع سـاقي[٨٥]

ولا شك في أن الشاعر قد أخذ نفسه بالقرزمة، وهو لابد متكئ على سابقيه، وربما ترك هذا اللون مع كبر السن، ولكننا نلحظ نمواً ما في ذلك الاتجاه مع ديوانه الثاني (نبض الوجدان)[٨٦]، إذ تند من هنا وهناك نفثات خمرية، وأخرى فيها من الخروج على الأعراف والتقاليد ما لا يخفى على المدقق، وكأنها تذكرنا بعصبة مجان الكوفة، يقول:

والـكـأسُ مـــــــا تـنـفـكُّ را
ئـحــــةً عـلـيـنـا غــــاديـه
تَـتـنـاطـحُ الأقـــــداحُ مُـــــذْ
كِـيــــةً أُوارَ حــــمـــاســيــه
وتُصـــفّق الصــهــبـــاءُ هـا
تفـــةً بطول حــيـــاتيــــه[٨٧]

أو يقول:

حــسـبي وحــسـبُكِ يا مليـحــةُ في الـتـعــاتب من جـدالِ
لا تـســـاليـني عن ظروف تَـهــتُّكي وعن ابتـــذالي
لا تـســـاليـنـي كـيـف آثرتُ الحــرامَ على الحــلال[٨٨]

هل كان حافظ جميل يمهد لما سيأتي بتلك الشذرات؟ ويفرش أديم الشعر بما يهيئه لاستقبال الآتي؟ نقول هذا لأننا سنواجه بطراز مختلف من الخمريات في ديوانه الثالث (اللهب المقفى)[٨٩]، ويمكن الاختلاف في شكل القصيدة التي ستطول من جهة وتخلص للخمرة من جهة أخرى[٩٠]، واختلاف آخر يتمثل في التوقف المتأمل عندها، وعند تفاصيلها، وتجسيمها بحيث تصبح صديقاً صدوقاً لا غنى عنه، وسيتعمق ذلك الاتجاه في ديوانه الرابع (أحلام الدوالي)[٩١]، والخامس (أريج الخمائل)[٩٢]، وما نشره متفرقاً بعد

هذا، حتى إننا نرى الدكتور عبدالرزاق محيي الدين وهو يكتب مقدمة للديوان الخامس لم يجد ما يلفت نظره سوى الخمرة والمرأة فيقول: «ولقد استأثر بشعر حافظ غرضان: الخمرة والمرأة، الخمرة لم تبق منه ولم يبق منها.. فهو شاعر تجاوز الممكن والمتوهم مما توحيه ابنة الحان»[٩٣]. لم تعد الخمرة (غرضاً) شعرياً يلهو بنظمه، أو يباري به أقرانه، أو يقدم الدليل على تمكنه من فن القول في (أغراض) شتى، بل استحالت موضوعاً رئيساً، وهمّاً مستديماً، وبدأت تتسرب إلى نسيج الشعر رويداً رويداً لتستقر فيه من ناحية، وتخرج عن إطار الموروث من ناحية أخرى، يقول:

نظرتُ فلم أجد كالراح طِبّاً
لمن فقد الطبابةَ والدواءَ
ولا كجِوارها للنفس أُنساً
إذا برمتْ من الدنيا استياءَ
وكم ناديتُها لعصيب يومٍ
فما برمتْ ولا ردّتْ نداءَ
فدىً للراحِ أغلى ما بنفسي
وهل في الراح ما يغلو فداءَ[٩٤]

أليس (الجوار)، (والأنس)، (والنداء)، (والاستجابة) من صفات الصديق، إنها ليست خمرة على الحقيقة بل هي رؤيا، وموقف، ويعمق منهما ليقول:

خمرتي إن حسوتُها بَدّدتْ لي
كلَّ أسباب نقمتي واكتئابي
ونهتْني عمّا يدنّس طُهري
وهدتْني إلى طريق الصوابِ
أيُّ رجسٍ إذا جعلتُ بها الحبْ
بَ شِعاري ودَيدني وطِلابي
خمرتي إن سألتُ عنها انتساباً
فإلى الروحِ لا إلى الأعنابِ[٩٥]

فكأنه يقدم مفهوماً مغايراً للرجس والطهر، والخطيئة والغفران، نابعاً من رؤيته لها ليظل ذلك الخيط الحزين يشده إلى المفاهيم القارة التي حاول التفلت منها ما استطاع إن في الحياة أو الشعر على حد سواء.

ولم يبق لنا سوى ذلك الصانع الماهر الذي خاض إشكالية هي من أعقد إشكاليات الشعر وهي علاقته بالسياسة، إذ تمكن بكثير من الموهبة والبراعة من الوفاء بمتطلبات هذين الجانبين اللذين يبدوان متنافرين لا رابط بينهما، وأن يقيم تصالحاً فذاً بين طبيعتهما المتباينة، ولا يراد بالسياسية هنا معناها الضيق اليومي، بقدر ما نعني بها الموقف من الحياة عامة، وهي تتلبس بهذا الموقف الفكري أو ذاك، ويوجهها ذلك التيار السياسي أو نقيضه، وقد استطاع محمد مهدي الجواهري أن يدفع بالموقف السياسي إلى قلب الشعر مستخدماً يداً مدربة، وقلباً ذكياً، وموهبة عالية، يسند ذلك كله ثقافة عربية أصيلة مكنته من إغناء معجمه اللغوي، وتطويع اللغة لتصبح لفظة معبرة، وأسلوباً ذا دلالة، وهو بذلك يختلف عن سابقيه من شعراء القرن التاسع عشر الذين لم تكن السياسة لتعني لهم سوى أشخاص تُمدح، وحوادث تُسجّل بكثير من الذوبان في الموقف العام، فحين يقف في مهرجان أبي العلاء مستذكراً الأديب الكبير، وحياته يجعل من ذلك كله وسيلة للخروج إلى حرية الفكر التي يعشقها، والتفاوت الطبقي الذي يشغل حياته جميعها ليقول:

قِفْ بالمعرّةِ وامسحْ خدَّها التَّربا
واستوحِ من طَوّقَ الدنيا بما وهبا
واستوحِ من طبّبَ الدنيا بحكمتهِ
ومن على جُرحها من روحه سكبا

هذا هو المطلع، ولكنه يمهد به لغيره حيث يقول:

وللكآبة ألوانٌ وأفجعُها
أن تُبصرَ الفيلسوفَ الحُرَّ مكتئبا
لثورة الفكرِ تاريخٌ يُحدّثنا
بأنّ ألفَ مسيحٍ دونها صُلِبا

اجللتُ فيكَ من الميزات خالدةً

حُريةَ الفكرِ والحرمانَ والغضبا

مجموعةً قد وجدناهنَّ مفردةً

لدى سواكَ فما اغنيتَنا أَرَبا

وهو الذي عاش عليه أبو العلاء، وبشّر به، وجعل من نفسه مثلاً له، ويستمر ليصل إلى مبتغاه:

آمنتُ بالله والنور الذي رسمتْ

به الشرائعُ غُراً منهجاً لحبا

وصنتُ كلُ دعاةِ الحقّ عن زيغٍ

والمصلحين الهداةَ، العجمَ والعربا

وقد حمدتُ شفيعاً لي على رَشَدي

أُمّاً وجدتُ على الإسلام لي وأبا

لكنّ بي جَنَفاً عن وعي فلسفةٍ

تقضي بأن البرايا صُنّفتْ رُتَبا

وأنّ من حكمةٍ إن يجتني الرُطَبا

فردٌ بجُهد ألوفٍ تعلك الكربا(٩٦)

هذا ما يريد أن يبلغه من قصيدته كلها، ولكن بتلك اللغة المنتقاة، وذلك الانسجام بين الأبيات، مع موقف واضح، ونبرة ذاتية مرتفعة ترى الناس والأشياء من خلالها، لا إفراط في السياسة ومداخلها ومخارجها، ولا تفريط بالفن وشرائطه، وهي تلك المعادلة العسيرة التي نجح في تقديم الحل الأمثل لها، ومثلها قصيدته في (ذكرى أبي التمن) على اختلاف، فالوجيه جعفر أبو التمن سياسي وطني كبير، ذو مواقف ومشاهد، والجواهري يعلم أنه لو ساق ذلك كله لأصبحت قصيدته منشوراً سياسياً بارداً، ولذلك عمد إلى الصخب المؤثر، والحركة التي لا تتوقف مع تصوير من هنا وهناك يضفي على الصخب والحركة جوّاً من الدهشة، يبدؤها بهذا المطلع الهادر:

قسماً بيومكَ والفراتِ الجاري
والثورةِ الحمراء والثوّارِ
والأرضِ بالدم ترتوي عن دمنةٍ
وتمجّه عن روضةٍ مِعطارِ
والخيلِ تزحف لم تَدعْ لمغيرها
جُثثٌ تغطّي الأرضَ أيَّ مغارِ

ولكنه ما أسرع ما يترك (المناسبة) ليفرغ لفنه، وسياسته كما يراها هو، وتتلاحق الصور:

ذُعِر الجنوبُ فقيل: كيدُ خوارجٍ
وشكا الشمالُ فقيل: صنعُ جوارِ
وتَنابزَ الوسطُ المدلُ فلم يدعْ
بعضٌ لبعضٍ ظِنّةُ لفخارِ

ينتقل بعدها إلى الحركة التي يريدها لقصيدته فيعمد إلى أسماء الفاعلين لتتوالى في الأبيات:

إيهٍ شبابَ الرافدين ومن بهم
يرجو العراقُ تَبلّجَ الأسحار
الحاملين من الفوادح ثقلَها
ليسوا بأنكاسٍ ولا أغمار(٩٧)

وهم (الذائدون) و(الباذلون) و(المؤججون) و(الحابسون) و(القانعون) إلى آخر ذلك الثبت من أسماء الفاعلين الذي أشاع الحركة في جنبات القصيدة، ونقلها من الاحتفال بذكرى (فرد)، وهو من هو، إلى تأمل حال الوطن وشعبه جميعاً.

ولن نغادر هذا الموضع حتى نقف عند أمر نراه هاماً ينتظم أولئك الذين ذكرناهم ومعهم الذين لم نذكرهم وهم ينضوون جميعاً تحت تلك المرحلة، وهو أن شعرهم لم يكن كله على تلك الصورة التي قدمناها آنفاً، ففيه من مظاهر المرحلة السابقة الكثير من

خطابية، ونثرية، ومباشرة، وشعر مناسبات، وحتى عناية ببعض الزخرفة اللغوية، ولم يكن للشعر أن يأتي بريئاً من تلك العيوب كلها، فسطوة السابق ما تزال ماثلة، والشعراء يتفتّحون عليها، ويأخذون منها بقدر، وينشقّون عليها بقدر أيضاً، ولم يكن إلا أن يدركوا ذلك التغير الهائل الذي يصيب مجتمعهم فيحسوا به، ويتمردوا على أوضاعه القيمية، وتقاليده الشعرية، ويحاولوا انتشال الشعر مما هو فيه، وقد فعلوا، إذ وطأوا الأكناف للمرحلة التي تلتهم، وهيأوا الأذهان لتقبل فكرة (الجديد)، وكان الشعر إحدى وسائلهم كما رأينا مع وسائل أخرى سنقف عندها الآن.

تمتزج المضامين الاجتماعية امتزاجاً واضحاً بالمضامين السياسية في شعر تلك المرحلة، إذ ما برح الشعراء يقولون ويكررون إن ما تقع عليه العين من أمراض اجتماعية إنما مرده إلى السياسة الخاطئة التي ينتهجها أولو الأمر، وراحوا يدلون بآرائهم في هذا الموضوع الشائك نثراً وشعراً مما يؤكد مقولة النموذج السابقة، فنرى الشبيبي يقول: «ولا ريب أن رسالة الشاعر لا تعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع والتاريخ، ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق»[٩٨]، ويبسط الزهاوي القول في هذا الأمر حين يقول: «والشعر ثوران الأرواح التي تهيج كالبراكين المضغوط عليها فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رؤوس الضاغطين عليها، وسلاح الإنسانية المتبرمة تحارب به الإنسانية الظالمة، وهو موقظ للأمم من رقدتها، والنافخ فيها أرواحاً جديدة تطالب بحقوقها المهضومة، وتدرأ عنها عادية الاستبداد، والمثير في الشعوب ما لها من القوى الكامنة لمقاومة ذوي الأثرة»[٩٩]، ولذلك يرى أن «الشاعر العصري هو من يقول الشعر بدواع عصرية أكثرها اجتماعي كأن يشاهد ظلامة فيصورها في شعره داعياً بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها .. أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الأضرار بسببها .. أو يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم»[١٠٠]، ويقدم د. جلال الخياط سبباً وجيهاً لاهتمام الشعراء بالجانبين الاجتماعي والسياسي وذلك «لافتقار البلد إلى مصلحين وهو في بدء نهضته الحديثة»[١٠١]، ولذلك قام الشعراء بذلك الدور.

وبدأت تواجهنا نماذج كثيرة في شعرهم[١٠٢] تدعو إلى العلم والتعلم وتنبذ الجهل، وتحث على تعليم المرأة ومنحها حقوقها التي تستحق، مع تصوير مظاهر الفقر والتخلف التي تنتشر في جنبات المجتمع، وهم يدسون في ثنايا ذلك كله نقدهم المبطن أو الصريح للوضع السياسي، والحكومات القائمة التي لم تَعدُ أن تكون سبباً رئيساً في تلك الأدواء الاجتماعية، ومن ذلك قصيدة (التربية والأمهات) التي عالج فيها الرصافي مشكلة المرأة، وحبسها في البيت، ومنعها عن التعليم، وامتهانها، ومنعها حقوقها، يقول:

فـقـد سلكوا بهنَّ سبيلَ خُسْرٍ
وصَدّوهنَّ عن سُبل الحياةِ
بحيث لزمنَ عُقْرَ البيتِ حتى
نزلنَ به بمنزلة الأداة
وعَدّوهنَّ أضعفَ من ذبابٍ
بلا جُنحٍ وأهونَ من شَذاة
وقالوا إن معنى العلمِ شيءٌ
تضيق به صدورُ الغانيات[١٠٣]

ويستمر على هذه الشاكلة من وصف حال المرأة المتردي، وحقوقها المهضومة، ومثلها قصيدته (أم اليتيم) التي اتخذ فيها المرأة معبراً ليقرر حالة عامة هي مأساة شعب، والشعب هم (الأرمن) الذين ذاقوا الويلات في ظل حكومة الاتحاد والترقي التركية، وراح ينخز تلك الحكومة من خلال الوصف الدقيق لحال المرأة البائسة التي راحت ضحية السياسة الهوجاء، غير أنه ينحو إلى التصريح الساخر في قصيدته (الوزارة المذنبة) التي يراها ألعوبة بيد المحتل فيقول:

إن ديكَ الدهرِ قد با
ضَ ببغدادَ وِزاره
شأنُها شأنٌ عجيبٌ
قَصُرتْ عنه العباره
وهي للجاهل عزٌّ
ولذي العلم حقاره

حَـــبَّـــبتْ للوطنيِّ الحُـــرْ
رِ أنْ يـهـــجـــرَ داره
إن وجـــــه الحــقَّ بــادٍ
كـــســـراجٍ فـي مـنــاره
لا تـسـلْ عـنـه وزيـرَ الـقَـــوْ
مِ واســـألْ مُـســتـشــاره
فـــوزيـرُ الـقــومِ لا يَـعْـ
ـمَلُ مـن غـــيــر إشـــاره
وهــو لا يمـلـك أمـــــراً
غــــيـــرَ كـــرسـيِّ الـوزارة[١٠٤]

ونستطيع تلمس التغير الواضح الذي طرأ على مواقف الشعراء وما يطرحونه من أفكار من خلال الشعر بالقياس إلى سابقيهم، وقد أشرنا سابقاً إلى انتشار مفاهيم الوطنية، والقومية، والحرية الفكرية في شعرهم، وهذا – بلا شك – من أثر المتغيرات الجديدة التي وصلت إلى مجتمعهم فهزتها هزاً عميقاً، بيد أننا نتفق مع د. علوان من أن أولئك الشعراء لم «يكونوا يملكون ثقافة سياسية عميقة تمكنهم من تحليل الواقع السياسي تحليلاً دقيقاً والنظر من وراء الحجب والمظاهر المصنوعة التي تخفي وراءها القوى المحركة للواقع السياسي كله»[١٠٥]، ولم يكن بمكنتهم أن يكونوا كذلك في ظل تلك المرحلة، ويكفيهم أنهم تبنوا تلك الدعوات، والحوا عليها، ونبهوا الأذهان لها، وعلينا أن ننتظر قليلاً لنلتقي بنموذج السياسي – الشاعر الذي لم يكن له أن يتكون ويظهر في تلك المرحلة المبكرة.

(٨)

وما كان لنا أن نغفل نموذج الشاعر – الكاتب، وهو نموذج منتشر في شعراء تلك المرحلة يكاد يصل حد الظاهرة. وتشمل الكتابة هنا محورين هما: الصحافة، وتأليف الكتب، ونستطيع القول باطمئنان إن بروز هذين المحورين عند أولئك الشعراء نابع من قناعتهم أن الشعر وحده غير كاف لما أخذوا به أنفسهم من مهمات، وما اضطلعوا به من

بشارة، ولذلك راحوا يشاركون في النشاط الثقافي الجديد المتولد من المجتمع، والوافد من الخارج، والمتخلص من أمشاج القديم وتقاليده الثقيلة، ومعلوم أن الصحافة بالذات تطرح هنا كظاهرة حضارية، فهي أسرع من غيرها على تفعيل عملية الاتصال، وهي وسيلة هامة لتناقل الأفكار وبثها بين مجموعات كبيرة من المتلقين، النخبة طبقة واحدة منها، وتأتي بعدها طبقات السياسيين، والموظفين، والمدرسين، وعلماء الدين، وغيرهم، أقول تأتي تلك الطبقات كمجموعات متكاملة في الاهتمام بالصحافة، وما تنقله من آراء، وأفكار، ولذلك أولاها الشعراء اهتمامهم وراحوا يصدرون الصحف هم بأنفسهم، أو يكتبون في صحف أخرى، ومن الممكن القول إنه ما من شاعر من شعراء تلك المرحلة - على كثرتهم - لم يكتب في الصحافة المحلية، أو الخارجية، كالصحافة التركية، والإيرانية، والمصرية، والسورية، ولعلّ الذي زاد من إقبالهم على الكتابة في الصحافة بالإضافة إلى ميزاتها الكثيرة، هو الضعف العام الذي ران على طباعة الكتاب بسبب قلّة المطابع من جهة، والإمكانات المادية المتواضعة من جهة أخرى، ولذلك رأينا بعض الشعراء يقومون بطباعة كتبهم خارج العراق كفلسطين، أو مصر، أو إيران مثلاً ثقة منهم بقدرتها على الطباعة، ورواج كتبهم فيها.

ولن نحيل هذا الموضع إلى مسرد لبيان ذلك كلّه فهو بحاجة إلى وقفة طويلة، وبحث مستقل، وحسبنا حسوة من الإشارات تجلي هذا النموذج، وتوضحه، فنرى الزهاوي يصدر مجلة (الإصابة) سنة ١٩٢٦، وهي مجلة علمية أسبوعية، كما ينشر مجموعة من الكتب منها: الجاذبية وتعليلها، ورواية ليلى وسمير، والمجمل ممّا أرى، وغيرها، ومثله الرصافي الذي يصدر جريدة (الأمل) سنة ١٩٢٣، مع مجموعة من الكتب هي بحاجة وحدها إلى دراسة مستقلة مثل: الأدب العربي، والأدب الرفيع، والآلة والأداة، ورسائل التعليقات، والشخصية المحمدية، وغيرها، كما يصدر عبدالرحمن البناء (١٨٨٢ - ١٩٥٥) جريدتي النور وبغداد، ومحمد بسيم الذويب (١٩٠٧ - ١٩٨٣) جريدة الوطن العربي، ومجلة «الرافدان»، وكذلك محمد هادي الدفتر الأسدي (١٩٠٤ - ١٩٦٦) الذي يصدر جريدتي النهار، وبغداد، ونظيره محمود الملاح (١٨٩١ - ؟) الذي يصدر جريدة التجدد سنة ١٩٣٠، أما الذي أولى الصحافة اهتماماً خاصاً فهو الشاعر عبدالحسين الأزري

(١٨٨١ – ١٩٥٤) الذي أصدر أربع جرائد ومجلة في أوقات مختلفة هي: الروضة سنة ١٩٠٩، ومصباح الشرق سنة ١٩١٠، والمصباح سنة ١٩١١، والمصباح الأغر سنة ١٩١١، ومجلة الإصلاح سنة ١٩٢٤، كما نشر أولئك جميعاً دراسات طيبة على هيئة الكتب، ونضيف إليهم محمد مهدي البصير (١٨٩٥ – ١٩٧٤) المعروف بكتبه المهمة مثل: بعث الشعر الجاهلي، وتاريخ القضية العراقية، وعصر القرآن، وفي الأدب العباسي، وغيرها، وكذلك الشيخ محمد رضا الشبيبي (١٨٨٩ – ١٩٦٥) الذي عرف بتحقيقاته اللغوية والتراثية النفيسة، ودراساته التاريخية والفلسفية مثل: تراثنا الفلسفي وحاجته إلى التمحيص، وأدب المغاربة والأندلسيين، والتربية في الإسلام، والقاضي ابن خلكان: منهجه في الضبط والإتقان، وغيرها، والشاعر الأستاذ إبراهيم الوائلي (١٩١٤ – ١٩٨٨) الذي رفد المكتبة العربية بدراساته القيمة عن الشعر العراقي الحديث والمرحلة التي نحن فيها فيصدر: اضطراب الكلم عند الزهاوي، والشعر السياسي في العراق في القرن التاسع عشر، ولغة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، وغيرها، ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى اهتمام الجمهرة من أولئك الشعراء بتحقيق ذخائر من التراث العربي ونشرها كالدواوين، وكتب الأدب العام، والتاريخ[١٠٦]، وغيرها مما يومئ إلى نظرة واسعة تشمل القديم والجديد معاً.

إن ما تقدم لا يشمل جهود أولئك الشعراء الكتابية كلها، فهذا مما يتقاصر عنه هذا المكان، بيد أنه تمكن من تجلية صورة نموذج الشاعر – الكاتب لتتساند مع النماذج الأخرى، ومعها هذا الذي سيأتي وهو الشاعر – الناقد في سبيل تكامل المشهد العام الذي ابتغينا رسمه.

(٩)

لم يكن من المفترض أن يكون أولئك الشعراء شعراء ونقاداً في الوقت نفسه، بمعنى أن النقد بالنسبة إليهم نشاط إضافي، وعلى هذا ألفينا تاريخ الشعر العربي، فالغالبية العظمى من شعرائه لم يمارسوا النقد، وإنما انصرفوا إلى فنهم تجويداً وتحسيناً، بينما اختارت فئة قليلة منهم الطريق المزدوج فطورت أدواتها الشعرية من جهة، وكانت لها

مشاركات نقدية هامة من جهة أخرى، مثل الفرزدق، وجرير، وأبي تمام، والمعري، والشريف الرضي، والمرتضى وآخرين، ومن هنا انضووا تحت ذلك الاتجاه الكبير المسمى الشعراء النقاد[١٠٧]، غير أننا نجد شعراء هذه المرحلة وخصوصاً المشهورين منهم كالزهاوي، والرصافي، والشبيبي، والبصير، والشرقي، أقول نجدهم ينغمسون في النشاط النقدي انغماساً لافتاً للنظر، ويقدمون فيه آراء ونظرات، ولعل هذا يعود إلى سببين نراهما وجيهين، أولهما خلو الوسط الثقافي من نقاد يواكبون ذلك الإبداع الجديد، فآثروا أن يقوموا هم أنفسهم بذلك الدور، وهو ما يذكرنا بالإصلاح الاجتماعي، وقضية غياب المصلحين فاختاروا أن يكونوا هم من المصلحين كما رأينا، وأما السبب الثاني فيتمثل في أن ذلك النشاط النقدي من الممكن اعتباره الجانب النظري من التجديد الذي أخذوا به أنفسهم، وظهر إلى مدى كبير في إبداعهم الشعري[١٠٨].

وسنختار من ذلك الذي تركوه – وهو كثير جداً – ثلاث قضايا كبرى لاحظنا اهتمامهم بها، ودورانها في كتاباتهم مما يدل على اعتبارهم لها جوهر العملية النقدية التي لا بد منها وهم يؤسسون لذلك التجديد الشعري الذي لمسنا أطرافاً منه في ما سبق.

وأول ما نقف عنده هو إدراكهم المبكر لأهمية النقد بالنسبة لحركة الإبداع، وقد تجلى هذا الموضوع عندهم على هيئة النثر والشعر معاً، وهو ما لم نجده عند شعراء القرن التاسع عشر الذين غاب الحس النقدي لديهم تماماً، غاب كذلك عند معاصريهم من المهتمين بعلوم ذلك العصر، بحيث نلحظ فراغاً واضحاً في المناخ الشعري من أي متابعة نقدية له سوى تلك الشذرات المتناثرة هنا وهناك التي تأتي على صورة التقريظ، أو الثناء وهي ليست من النقد في شيء، فها هو الزهاوي – مثلاً – يردد هذا المعنى في شعره من حاجة الشعر إلى النقد فيقول:

والشعرُ لولا النقدُ يبقى ميّتاً

والشعرُ لا يُحييه إلا الناقدُ

فكأنه كان يبين منزلة النقد من ناحية، ويحث الآخرين على الدخول في معتركه من ناحية أخرى، وذلك ما نراه في أبيات أخرى حيث يصور النقد «وكأنه معركة لا هوادة فيها، وعلى من يتصدى له التزود بعدة وسلاح مناسبين»[١٠٩]، ويقول:

إنما النقدُ في الحياة كفاحُ
تُثخن العاجزين عنه الجراحُ
والذي يفعل اليراعُ شبيهٌ
بالذي تفعل الظُّبى والرماح
وإذا النقدُ كان حقداً وقذفاً
فهو للناقدين بئسَ السلاح

ويقدم د. البصير تصوره لمهمة النقد الذي يرى فيه نوعاً من القضاء، وتتلخص هذه المهمة في «فحص المحررات والمحبرات البيانية التي رسمت لتتمثل بها النفوس على الطروس، وتطبع بها الأرواح على الألواح، لتكون الصلة المتينة بين نفوس أصحابها، ونفسية المجتمع الذي هم من أبنائه»، أما خطوات النقد عنده فتقوم على «دراسة متقنة للموضوع، فالصورة، فالغرض، فرد ما في الأثر الفني كله أو بعضه إلى مصادره، فمقارنة بينه وبين ما يشبهه إن كان ثمة سبيل إلى المقارنة، فحكم عادل للمنقود، أو عليه»، ولا شك أن النص يشي بثقافة عالية على الناقد التزود بها كي يستطيع الوفاء بما يطلبه الدكتور البصير من خطوات، وهو أمر ليس بالهين، يضاف إليها تلك النظرة الشاملة التي ينبغي أن تنتظم النص المنقول كله، من موضوع، وصورة، وأثر سابق، بحيث تدرس النص وفق ذلك الأفق الواسع بما يقرب حكمها من الموضوعية بعد استيفاء تلك الخطوات، وهو أمر – لا شك – جديد، يبتعد عن تلك العبارات المليئة بالتقريظ، الخالية من أي معنى، ويُدخل النقد في حضرة الموضوعية القائمة على التذوق والعلم.

وثاني ما نقف عنده هو مفهوم الشعر ووظيفته عند أولئك الشعراء، ونتفق بداية مع د. علوان من أن ما قدمه الشعراء وخصوصاً الزهاوي، والرصافي، والكاظمي، والشبيبي كان أقرب إلى «العبارات الغامضة، والخلط الغريب ما بين فن الشعر، وتحديد الوظيفة، والماهية، والقالب، ومواصفات القصيدة التي يكثرون الحديث عنها»[١١٠]، ويرد هذا إلى «أن هؤلاء الشعراء لم يتلقوا ثقافة عميقة، ولا اطلعوا على دراسات متخصصة في عملية الفن

والخلق الشعري»[١١١]، وهذا وجه واحد من القضية، أما وجهها الآخر فيتمثل في ذلك الإسراف في الهجوم على أولئك الشعراء في حين أننا نعلم أنهم ليسوا وحدهم «ممن عجز عن تقديم مفهوم للشعر مستقل عن دوره ومكانته.. وبقدر ما كان هؤلاء الشعراء مهتمين بإيجاد مفهوم للشعر يشير إلى حضورهم النقدي كانوا مدركين صعوبة تحقيق مثل هذه الغاية وتعذرها[١١٢]، وفي ظل النسبية التي أشرنا إليها في ما سبق أو قل هل كان بمكنة أولئك الشعراء وهم يعيشون في ذلك المناخ الضيق[١١٣] الذين يحاولون جاهدين شق كوة فيه كي يشرق نور، أي نور، أقول هل بمكنتهم الاطلاع على دراسات متخصصة في عملية الفن والخلق الشعري، وحسبهم أنهم شعروا بالنقص في ذلك الجانب فقدموا تصورهم الذي يتناسب مع مرحلتهم، والثقافة التي اكتسبوها.

يقول الزهاوي إن الشعر هو «شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه، وهو قلبه متحداً اتحاداً أثيرياً بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزناً، وقد ركبا أجنحة الألفاظ»، ويقول الرصافي: «الشعر هو الشعور الراقي والإحساس الرقيق المكتسبين ما يناسبهما من ألفاظ اللغة»، ويقول الشبيبي: «الأدب هو القدرة على التعبير عن إحساس الأديب أو الشاعر، وهو الترجمة عن شعوره بأبلغ عبارة وأجمل أسلوب»، ويقول الجواهري:

وأريد شعراً ليس في أبياته
غيرُ القلوبِ تَبين في الأحداقِ

ويقول أيضاً:

يا شعرُ نمٌ عن الشعور فكم وكم
نَمّتْ على زهر العواطفِ أَحْرفُ

وغير هذا كثير، ونحن مع يقيننا بغموض بعض الألفاظ، واضطراب دلالاتها، غير أن ما جاهد أولئك الشعراء على تثبيته وإقراره هو انفصالهم النهائي عن مفهوم الشعر السابق الذي لم يكن سوى لسان الغير، سواء أكان ممدوحاً، أم شاعراً قديماً وما شاكل، أما هم فلن يقولوا الشعر إلا بوحي ذواتهم، وفيض شعورهم، ولن يكون هذا الشعر إلا لخدمة المجتمع[١١٤]، والتنبيه على أمراضه، وهو ما رأيناه في ما سبق.

أما القضية الثالثة والأخيرة فهي مفهومهم للتجديد الشعري، وهو ما يبحث غالباً تحت مظلة واسعة هو القديم والجديد والصراع بينهما، وهو ليس مقتصراً على الشعر وحده بل يشمل مناحي المجتمع كلها، وما يهمنا هنا هو رؤية أولئك الشعراء للقديم والجديد، والحقيقة أن الدهشة قد انتابت الباحث وهو يقرأ بإمعان نصوص تلك المرحلة في هذا الموضوع، ولعل الدهشة تكمن في إدراك بعض الشعراء العميق لجوهر (الجديد) بلا ارتباط مستديم له مع الزمن، بمعنى أن اللحظة التاريخية التي ينطلق فيها النص الشعري ليست هي التي تحدد قدامته، أو حداثته، وإنما هناك اعتبارات أخرى لهذا التحديد، منها صلة النص بالحياة، وتعبيره عن ذات الشاعر وعصره، وصدقه الفني[١١٥]، وما إلى ذلك من اعتبارات هي حديثة جداً، ولعل الفكرة العامة التي استند إليها تيار الحداثة في الوطن العربي للتفريق بين النصوص لا تخرج عن هذا كثيراً إلا في التراكم الزمني الذي لا يني يضيف، ويعمق، ونسمع:

سئمتُ كلَّ قديمٍ
عرفتُه في حياتي
إن كان عندكَ شيءٌ
من الجديد فهاتِ

هذا ما يقوله الزهاوي، أما الرصافي فيقول:

وأجودُ الشعرِ ما يكسوه قائلُه
بوشي ذا العصرِ لا الخالي من العُصُرِ
لا يحسنُ الشعرُ إلا وهو مبتكرٌ
وأيُّ حُسنٍ لشعرٍ غيرِ مُبتكَرِ

ومثله الشبيبي الذي يطيل الفكرة ليقول:

أهيم بسِرّ الابتكار لأنني
وقد طال عهدٌ لا أرى غيرَ ناقلِ

هذا عن (الجديد) الذي يطلبونه، ويدعون إليه، ولكن هل يتمثل الجديد في المعاصر فحسب؟ هذا ما يحلله شعراء تلك المرحلة ويبدون رأيهم فيه، فيقول الزهاوي: «إني لا أنظر إلى القديم والجديد من حيث الزمان بل أنظر إليهما من حيث النزعة»، فليس «كل ما قيل في الأزمنة الغابرة قديماً، وكل ما قيل في هذا العصر جديداً، فإن في ما قيل في تلك الأزمنة ما هو جديد في كل عصر»، هذا ما يكتبه الزهاوي في مجلته (الإصابة) سنة ١٩٢٦، وهي نظرة عميقة لا تضع الزمن وحده معياراً كما فعل ابن قتيبة مثلاً، بل معايير أخرى يفرضها النص الشعري نفسه من حيث قدرته على تجاوز قيود الزمان، والاستقرار في أي زمن يشاء، وهو سر النص الثري المتجدد، ومن هنا نستطيع أن نفهم تلك الدعوات المتكررة للتفرقة بين النظم والشعر، وترك القافية، واصطناع الشعر المرسل، وغيرها من الدعوات التي تحث الشعر إلى أن يكون مستقلاً عن الموروث، باحثاً لنفسه عن طرائق مبتكرة، وقد لحظنا أن فكرة التطور عند الزهاوي لا تقف عند حد معين فهي ماضية في طريقها، يقول مثلاً: «ولا تحسبن الشعر سوف يبقى على تطوره الأخير هذا، ولا يتطور إلى أحدث منه، فهذا الجمود يخالف سنة الارتقاء، بل الشعر تابع في تطوره تطور الشعوب، ولما كان تطور الشعوب مستمراً فتطور الشعر مستمر»، ثم يلقي بنبوءته هكذا: «وسوف يأتي جيل يستخف بضيق الشعور في جيلنا هذا لسعة شعورهم»، وقد حدا هذا الموقف المتجدد بالدكتور علي حداد إلى أن يقول: «... لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الزهاوي والرصافي سيقفان مؤيدين لحركة الشعر الحر مدافعين عنها لو أن نظراتهما إلى التجديد حافظت على مسارها». وقد حاول أولئك الشعراء تقديم تنظيراتهم النقدية تلك التي رأينا أطرافاً منها متجاوزين الكثير من عقبات عصرهم، ومنشقين إلى مدى بعيد عن القرن التاسع عشر وقيوده، وتقاليده، محاولين المواءمة بين التنظير والتطبيق، ناجحين مرات، ومخفقين مرات، وهذه أهم سمات المحاولة الأولى، واكتشاف الأرض الجديدة.

(١٠)

لعل ما تقدم من خلال مقولة تعدد النموذج، وموازنته بسابقيه قد كشفت جوانب مما أنجزه ذلك الجيل الذي يمثل - إن صح التمثيل - جسراً عبرت عليه الأفكار المتنوعة،

وشـهد انفـصـامـاً واضـحـاً بينه وبين الـقرن التـاسـع عـشـر، وتلقى أعنف الـهزات الفكرية والاجتماعيـة، ما بـين سقوط دول، وقيـام أخرى، وزوال نظم، وبروز نظم جديدة، وما تبـرح تلك الجديدة تطرح قيمـهـا، وأفكارهـا، بل حتى لغـتـهـا، وهم بين هذا وذاك يصطرعون بين عـالم مدبر وعـالم مقبل، ولكل واحد منهمـا التزامـاته، وشـرائطه، فتمكنوا بمـا هو متـاح من الأدوات أن يستـوعـبوا - على تفـاوت - ذلك الجديد، ويدعوا إليـه، ويحـاولوا التـخلص من ربقة القديم المزخرف المكرر، ويفيدوا من النقاط المضيئة فيـه، ويضـمـوا الشيء إلى لفقـه، والأمر إلى نظيره ليقدموا منجزهم وهو محكوم بذلك كله، وعلينا أن نعي هذا ونفهمه، ولعل لسان الحال يقول إنهم كانوا كالرائد الذي لم يكذب أهله.

****

المصادر والمراجع

١ - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، سنة ١٩٩٦.

٢ - أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي: د. داود سلوم، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، سنة ١٩٨٤.

٣ - الأدب العربي المعاصر في مصر: د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السابعة، سنة ١٩٧٩.

٤ - الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه: عباس الجراري، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٦.

٥ - أدوات الشاعر كما يصورها النقد العربي القديم: د. وليد محمود خالص، بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد السابع والعشرون، سنة ٢٠٠٠.

٦ - أريج الخمائل: حافظ جميل، دار الحرية للطباعة، بغداد، سنة ١٩٧٧.

٧ - أشعة ملونة: أحمد الصافي النجفي، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الرابعة، سنة ١٩٨٣.

٨ - أعلام الأدب في العراق الحديث: مير بصري، دار الحكمة، لندن، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٤.

٩ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، دار صعب، بيروت، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، بلا تاريخ.

١٠ - تاريخ الأدب العربي في العراق: عباس العزاوي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، سنة ١٩٦٢.

١١ - تاريخ الأدب في العصر العباسي الثاني والعصر التركي: محمود رزق سليم، مطابع سجل العرب، القاهرة، سنة ١٩٦٨.

١٢ - تطور الأدب الحديث في مصر: د. أحمد هيكل، دار المعارف، الطبعة الرابعة، سنة ١٩٩٣.

١٣ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بلا ذكر لتاريخ الطبع.

١٤ - الثابت والمتحول: أدونيس، دار الساقي، بلا ذكر لتاريخ الطبع.

١٥ – جميل صدقي الزهاوي: جمع وتأليف صالح العلي الصالح، دمشق، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٢.

١٦ – الجميليات: حافظ جميل، مطبعة دار السلام، بغداد، سنة ١٩٢٣.

١٧ – الجواهري، جدل الشعر والحياة: عبدالحسين شعبان، دار الكنوز الأدبية، بيروت سنة ١٩٩٧.

١٨ – الجواهري، دراسة ووثائق: محمد حسين الأعرجي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢.

١٩ – الخطاب الآخر. مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً: د. علي حداد، موقع الوراق على الإنترنت.

٢٠ – الدر الفريد وبيت القصيد: محمد بن أيدمر المستعصمي، دراسة وتحقيق د. وليد محمود خالص، مطبوعات المجمع الثقافي، أبو ظبي، سنة ٢٠٠٣.

٢١ – ديوان جميل صدقي الزهاوي: دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

٢٢ – الزهاوي في معاركه الأدبية: عبدالرزاق الهلالي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سنة ١٩٨٢.

٢٣ – الزينة في الكلمات العربية الإسلامية: أبو حاتم الرازي، عارضه بأصوله وعلق عليه حسين ابن فيض الله الهمذاني، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٥٧.

٢٤ – شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧.

٢٥ – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: أليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، سنة ١٩٦١.

٢٦ – الشعر العراقي، أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر: د. يوسف عزالدين، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٥.

٢٧ – الشعر العراقي الحديث. مرحلة وتطور: د. جلال الخياط، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٧.

٢٨ – الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية: د. يوسف عزالدين، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٧.

٢٩ – شعراء بغداد: علي الخاقاني، مطبعة أسعد، بغداد، سنة ١٩٦٢.

٣٠ – الشعراء نقاداً: د. عبدالجبار المطلبي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

٣١ – الشعرية: تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٧.

٣٢ – لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث: د. علي الوردي، دار كوفان للنشر، لندن، سنة ١٩٩٢، الطبعة الثانية.

٣٣ – اللهب المقفى: حافظ جميل، دار الجمهورية، بغداد، سنة ١٩٦٦.

٣٤ – مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث: د. إبراهيم خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣.

٣٥ – معجم الشعراء العراقيين: جعفر صادق حمودي التميمي، شركة المعرفة للنشر والتوزيع المحدودة، الطبعة الأولى، بغداد، سنة ١٩٩١.

٣٦ – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، سنة ١٩٨٦.

٣٧ – معروف الرصافي: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨١.

٣٨ – معروف الرصافي: د. داود سلوم، بحث منشور بمجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، سنة ١٩٦٦.

٣٩ – منزلة الشعر والشعراء في التفكير النقدي العربي، مقاربة وصفية تحليلية: د. وليد محمود خالص، بحث منشور بمجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، العدد الرابع والستون، سنة ١٩٩٤.

٤٠ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٦.

٤١ – نبض الوجدان: حافظ جميل، مطبعة الرابطة، بغداد، سنة ١٩٥٧.

****

الهوامش

١ - الزهاوي، صالح الصالح، ص ٦٣، وينظر كذلك أثر الفكر الغربي في الزهاوي، د. داود سلوم، ص ٣٠٢ .

٢ - ولد الزهاوي سنة ١٨٦٣، وتوفي سنة ١٩٣٦ .

٣ - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، درو، ص١٠ .

٤ - يرفض الدكتور جلال الخياط فكرة النسبية حيث يقول: «فالدراسة النسبية مرفوضة في عالم النقد والإبداع، وإلا أصبح الشعراء جميعاً طبقاً لها عباقرة عصورهم». الشعر العراقي الحديث ص٢٢ . إن رفض النسبية يؤدي بقوة إلى مرجعية يجب أن يستند إليها الباحث ليدرس ما بين أيديه من شعر، أو (مثال) يقيس عليه، وتمنيت لو صنع الدكتور الخياط هذا الأمر، وقدم لنا ذلك (المثال)، ولكنه لم يفعل، غير أنه من الممكن الاستنتاج أنه يريد به الشعر العربي في عصوره الزاهية القديمة، وهذا محل نقاش واختلاف كبيرين.

٥ - ينظر على سبيل المثال: تطور الأدب الحديث في مصر. د. أحمد هيكل، ص ٥٣، وما بعدها، ومدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، د. إبراهيم خليل، ص ٤٨، وما بعدها مع مصادره.

٦ - يقول حازم القرطاجني مثلاً: «ولا تشاح في الألفاظ كما إنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها منه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك». منهاج البلغاء، ص ٢٥٢.

٧ - وقفت عند هذا الموضوع في مقدمة تحقيق كتاب (الدر الفريد) لمحمد بن أيدمر، وهو من منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، سنة ٢٠٠٣م.

٨ - ينظر تفصيل ذلك في الثابت والمتحول، أدونيس، ٤/ ٤٧.

٩ - تطور الأدب الحديث، د. أحمد هيكل، ص ١٧ - ١٨.

١٠ - تاريخ الأدب في العصر العباسي الثاني والعصر التركي، ص ٤٢.

١١ – تاريخ الأدب العربي في العراق، ٢/ ٢٤٧.

١٢ – الأدب العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، ص ٣٨.

١٣ – الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الجيوسي، ص ٤٣.

١٤ – الشعر العراقي الحديث، د. جلال الخياط، ص ١٢.

١٥ – الشعر العراقي أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر. د. يوسف عزالدين، ص ١٩٤، ويدلي الزهاوي نفسه بدلوه في هذا الأمر حين يقرر أن «الشعر بعد القرن الخامس من الهجرة فما يليه انحط عما كان» ويربط هذا الانحطاط بالعربية التي ماتت قبله بعصور على حدّ قوله. عن كتاب د. داود سلوم، أثر الفكر العربي، ص ٢٧٦.

١٦ – الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص ١٧٤.

١٧ – الثابت والمتحول، ٤/٤٧ – ٤٨.

١٨ – الثابت والمتحول، ٤/ ٥٢.

١٩ – يقول الدكتور علي عباس علوان: «من خلال هذه الخطوط الأساسية والتفصيلية لصورة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر حتى انتهائه إلى شكلية فارغة وزخرفة عقيمة، فإننا مع ذلك نتلمس في بعض دواوين شعراء هذا العصر ملامح خفية، وأصواتاً غير عالية النبرة وبذوراً على قلتها تخرج عن هذا الإطار العام سواء في موقف الشاعر النفسي أو في حرفيته.. فقد نجد في بعض شعر الأخرس والعمري والطباطبائي والسيد حيدر الحلي فلتات قليلة جداً ما يعبر عن ضيق الشاعر بواقعه أو إحساسه بضعة أو إساءة»، ويقف عند شاعرين آخرين لم يعرفا كبقية الشعراء هما أحمد الشاوي وعبدالحميد الشاوي، ولكن عبدالغني الجميل يقف متفرداً في هذا الأمر من حيث إحساسه الحاد بالألم، وشكواه المرة من الأوضاع، ينظر تطور الشعر العربي، ص ٨٢، وما بعدها، والشعر العراقي، د. يوسف عزالدين، ص ١٣٤، وما بعدها.

٢٠ – من الضروري أن نشير هنا إلى أن ذلك المشهد لا يمثل سوى العقلية السائدة في ذلك العصر، وهو منسجم معها تماماً، ولذا فهو نتاج السياسة، وبنية المجتمع، ومستوى الثقافة فيه، وهو حديث يطول، وربما مسسنا أطرافاً منه في ما سنستقبل من صفحات.

٢١ – تطور الشعر العراقي، د. علوان، ص ١٧.

٢٢ – الشعر العراقي الحديث، د. يوسف عزالدين، ص ٥٣، والمقصود بالإذلال التهالك على المديح الزائف، والمبالغة في إطلاق الأوصاف، والاستعطاء صراحة من الممدوح.

٢٣ – ينظر: تطور الشعر العراقي، د. علوان، ص ١٧، وما بعدها، والشعر العراقي، د. يوسف عزالدين، ص ٥٢، وما بعدها.

٢٤ – ينظر: تطور الشعر العراقي، د. علوان، ص ١٧، وما بعدها، والشعر العراقي، د. يوسف عزالدين، ص ٥٢، وما بعدها.

٢٥ – ينظر: تطور الشعر العراقي، د. علوان، ص ١٧، وما بعدها، والشعر العراقي، د. يوسف عزالدين، ص ٥٢، وما بعدها.

٢٦ – تطور الشعر العراقي، د. علوان، ص ١٨.

٢٧ – الأغاني، ١١/٣.

٢٨ – شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٧.

٢٩ – الأغاني، ٤/٤٢١.

٣٠ – الأغاني، ٤/٤٢١.

٣١ – الأغاني، ٦/١٠٩.

٣٢ – المصدر السابق، ١٠/ ٨٧.

٣٣ – وقفت مطولاً عند هذه القضية الشائكة في التراث العربي، وكانت نتيجة الوقوف بحث طويل نشرته بمجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، العدد ٦٤، سنة ١٩٩٤، تحت عنوان (منزلة الشعر والشعراء في التفكير النقدي العربي، مقاربة وصفية تحليلية)، فلينظر هناك ففيه مقنع.

٣٤ – يريد بـ(الجاهلية) هنا الموغلة في القدم.

٣٥ – الزينة، للرازي، ١/٩٥.

٣٦ – تطور الشعر العربي الحديث، ص ١٩.

٣٧ – درست هذا الموضوع هو الآخر تفصيلاً في بحث بعنوان (أدوات الشاعر كما يصوّرها النقد العربي القديم)، نشر بمجلة كلية دار العلوم، العدد السابع والعشرون، سنة ٢٠٠٠م.

٣٨ – الشعر العراقي، د. يوسف عزالدين، ص ٤٥.

٣٩ – تطور الشعر العربي الحديث، ص ٥٤.

٤٠ – تطور الشعر العربي الحديث، ص ٥٤.

٤١ – المرجع السابق، ص ٥٥.

٤٢ – أحصى الباحث عشرين شاعراً ويزيد ولدوا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كما أحصى خمسة وثلاثين شاعراً ونيف ولدوا في أوائل القرن العشرين، وليس هذا الإحصاء نهائياً، في حين نجد أن أغلب ما كتب عن تلك المرحلة يكتفي بالتوقف عند أربعة أو خمسة شعراء باعتبارهم ممثلين لها، ونعتقد أن دراسة موسعة ليس هنا موضعها يجب أن تشمل أولئك الشعراء جميعاً بسبب الاختلاف الواضح بينهم من جهة، والتنوع الفني الذي قدموه من جهة ثانية، ينظر على سبيل المثال معجم الشعراء العراقيين، جعفر صادق التميمي.

٤٣ – دخلت البواخر إلى العراق منذ سنة ١٨٥٥، وكانت موضع استغراب الناس الذين كانوا يسمونها مركب الدخان، وكانت على نطاق ضيق ثم اتسع استعمالها.

٤٤ – دخلت أول سيارة إلى بغداد سنة ١٩٠٨، ثم أصبحت بعد وقت من وسائل النقل المتاحة.

٤٥ – وقعت أول مخابرة تلغرافية بين بغداد والبصرة سنة ١٨٦٥، وكان التلغراف مقتصراً على المخابرات الحكومية ثم استعمله الناس فيما بعد على نطاق واسع.

٤٦ – تأسست أول خدمة بريدية عامة في العراق سنة ١٨٦٨، وكانت تتبع الحكومة الهندية البريطانية.

٤٧ – أنشئت في العراق مطبعتان حجريتان سنة ١٨٥٦، واحدة في كربلاء، والثانية في الموصل، ثم انتشرت بعد هذا في سائر أنحاء العراق.

٤٨ – ظهرت أول جريدة في بغداد سنة ١٨٦٩، وهي التي أصدرها الوالي مدحت باشا تحت عنوان (الزوراء) وهو من أسماء بغداد القديمة، ينظر عن تلك المظاهر، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، د. علي الوردي، ٣/ ٢٣١، وما بعدها، مع مصادره.

٤٩ – ينظر لمحات اجتماعية، ١٦١/٣، وما بعدها.

٥٠ – من الضروري أن نشير هنا إلى أن المجتمع العراقي كان يتأثر كثيراً بالدول المجاورة له وخصوصاً إيران وتركيا وسوريا، فقد كان يفد كثير من المطبوعات السورية إلى العراق وخصوصاً في الحكم الفيصلي فيحدث تأثيراً كبيراً.

٥١ – ينظر الزهاوي، صالح الصالح، ص ٥، وما بعدها. وأثر الفكر الغربي في الزهاوي، د. داود سلوم، ص ٦٧، وما بعدها، وهو دراسة مهمة تكشف جوانب مختلفة من ثقافة الزهاوي، وتطور الشعر العربي، د. علوان، ص ٤٠٥، وترجم الصافي النجفي الرباعيات أيضاً.

٥٢ – ينظر الرصافي، د. داود سلوم، ص ٨١، وما بعدها، ويقول: «... وتظهر في شعر الرصافي الذي نظم قبل الدستور صلته بالتيارات الثقافية الحديثة، والأفكار السياسية التحررية التي كانت تدعو إلى الاستقلال اللامركزي، والمساواة الاجتماعية بين الرعايا في الدولة العثمانية».

٥٣ – ينظر الشعر العربي الحديث، د. علوان، ص ٩٧، وأعلام الأدب، مير بصري، ١٠٧/١، وما بعدها.

٥٤ – يقول الدكتور علي الوردي: «والشائع أن الشاعر عبدالمحسن الكاظمي كان من الذين اتصلوا بالأفغاني وتأثروا بأفكاره»، لمحات اجتماعية، ٢٩٧/٣، ويقول مير بصري: «وقدم جمال الدين الأفغاني منفياً من إيران سنة ١٨٩١، فلازمه الكاظمي وأخذ عنه وتشرب منه مبادئ الإصلاح»، أعلام الأدب، ٦٥/١ – ٦٦.

٥٥ – أعلام الأدب، مير بصري، ٩٢/١.

٥٦ – لمحات اجتماعية، د. علي الوردي، ٢٨٤/٣.

٥٧ – ينظر عنه أعلام الأدب، مير بصري، ١٣٦/١.

٥٨ – تطور الشعر العربي، د. علوان، ص ٩٧.

٥٩ – وهو الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور.

٦٠ – الشعر العراقي الحديث، ص ٥٣.

٦١ – المرجع السابق، ص ٥٤.

٦٢ – المرجع السابق، ص ٩٥ – ٩٦.

٦٣ – المرجع السابق، ص ٩٥ – ٩٦.

٦٤ – المرجع السابق، ص ٩٥ – ٩٦.

٦٥ – تطور الشعر العربي، ص ٢٣١.

٦٦ – المرجع السابق، ص ٤٠٧.

٦٧ – السابق، ص ٤٠٦.

٦٨ – السابق، ص ٤٢١.

٦٩ – يستحق الكتابان وقفة طويلة لأهميتهما من جهة، وضرورة مناقشة كثير من الآراء التي تبناها المؤلفان الفاضلان من جهة أخرى، وليس هنا موضع هذه الوقفة.

٧٠ – وممن يذكر هنا أيضاً الدكتور داود سلوم بدراساته الكثيرة سواء عن الشعراء أم الاتجاهات، وهو الآخر بحاجة إلى وقفة وعناية.

٧١ – تطور الشعر، د. علوان ص ٤٣٠.

٧٢ – ينقل د. علوان ما رفضه إزرا باوند وهو ما يسمى استخراج نوع مختلف في الشعر، وانتهى إلى أن الابتكار كلمة خاطئة في الشعر، وأن القصيدة الأصيلة أصالة خالصة هي قصيدة، رديئة رداءة خالصة، ينظر تطور الشعر العربي، ص ٤٢٠.

٧٣ – يقول د. علوان: «... وقصيدة الزهاوي جاءت بعنوان (حتام نغفل)، وهي أول قصيدة تحمل عنواناً في الشعر العراقي الحديث»، تطور الشعر، ص ٨٧.

٧٤ – ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، ٢/٦٣.

٧٥ – ديوان الزهاوي، ص ١٧٦ – ١٧٧.

٧٦ – وينظر ديوان الزهاوي أيضاً ص ٩٢، و٢١٨، و٢٥١، وغيرها.

٧٧ – معروف الرصافي، إيليا الحاوي، ص ١٤٧ – ١٥٠.

٧٨ – تطور الشعر، ص ٣٢٣، والصافي نفسه يشير إلى تلك الغرابة في بيتين هما:

غرابةُ شعري من غرابة أوضاعي
وعاديُّ ما عندي يُسمّى بإبداعي

فشعريَ مرآتي ولا تعبُ بهِ
وهل تتعب المرآةُ من عكس أوضاعِ

ينظر الشعر العراقي، د. جلال الخياط، ص ١١٥.

٧٩ – تطور الشعر، ص ٣٢٣، ينظر الشعر العراقي، د. جلال الخياط، ص ١١٥.

٨٠ – الشعر العراقي الحديث، ص ١٠٨.

٨١ – أشعة ملونة، الصافي النجفي، ص ٢٧.

٨٢ – الشعر العراقي، د. جلال الخياط، ص ١١٢.

٨٣ – ود الباحث لو وقف عند الشاعر علي الشرقي فهو في الصميم من تلك المرحلة، ولكن اتساع البحث من جهة، وعناية الدكتور علوان الخاصة به من جهة أخرى جعلتنا نعبر إلى شاعر آخر، ومما يجدر ذكره أن دراسة د. علوان عن الشرقي دراسة هامة عميقة كشف فيها جوانب في شعر الشاعر لم تتهيأ لدارس قبله، واقتنص رمز (البلبل) فشرق وغرب معه فأفاد وجود.

٨٤ – تشير المصادر إلى أن شاعراً آخر أولع بالشعر الخمري، واستفرغ في وصفها جهده هو جميل أحمد الكاظمي (١٩٠٥ – ١٩٧٠) ويقول عنه علي الخاقاني، شعراء بغداد، ٣٦٩/٢: «أكثر من الشعر الخمري وأجاد في أكثر شعره»، وهو «أول شاعر عراقي وصف الخمرة، فقد وصفها وصف مستهتر بها، وإن كان يحب شعشعتها في الماء»، شعراء العراق المعاصرون، غازي الكنين، ١٧٥/١، ومن الغريب أن ديوانه المطبوع تحت عنوان (آيات الحق والإخلاص)، بغداد، سنة ١٩٤٢ لا يضم سوى شعر (المناسبات)، أما شعره الخمري فما يزال مخطوطاً، ينظر معجم الشعراء العراقيين، جعفر صادق، ص ٨٠ – ٨٢، وساق له الأستاذ الخاقاني نماذج من شعره الخمري.

٨٥ – الجميليات، ص ٣٩.

٨٦ – نشر سنة ١٩٥٧.

٨٧ – نبض الوجدان، ص ٤٠، و٢٣٥ – ٢٣٦.

٨٨ – نبض الوجدان، ص ٤٠، و٢٣٥ – ٢٣٦.

٨٩ – نشر سنة ١٩٦٦.

٩٠ – وتكون لها عنوانات من طبيعتها مثل: (مع الراح)، و(كأس) و(خمر وسهر) و(العنقود الذبيح) و(عاقر الراح) و(هي الكأس) و(صحبة الكأس) و(عد إلى الكأس) و(خمرتي) و(عاطني الكأس)، وغيرها.

٩١ – نشر سنة ١٩٧٢.

٩٢ – نشر سنة ١٩٧٧.

٩٣ – أريج الخمائل، ص ١٠.

٩٤ – اللهب المقفى، ص ٤٩، وما بعدها.

٩٥ – أريج الخمائل، ص ٢٦.

٩٦ – الجواهري، عبدالحسين شعبان، ص ٢٥٨ – ٢٦١.

٩٧ – الجواهري، ص ٢٦٧ – ٢٧٠.

٩٨ – ديوان الشبيبي، المقدمة، عن د. علوان، ص ١٠٤.

٩٩ – سحر الشعر، ص ٢٢، عن د. داود سلوم، ص ٢٧٢.

١٠٠ – المرجع السابق، ص ٢٩٥.

١٠١ – الشعر العراقي الحديث، ص ٥٢.

١٠٢ – فصل د. يوسف عز الدين الحديث في هذه المظاهرة وأثرها في الشعر في كتابه «الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية»، ينظر ص ٢٠٣، وما بعدها.

١٠٣ – الرصافي، إيليا حاوي، ص ١٤٥.

١٠٤ – الرصافي، ص ١٢٧، وما بعدها.

١٠٥ – تطور الشعر، ص ١١٨.

١٠٦ – ينظر عن أولئك الشعراء وإنتاجهم الكتابي: معجم الشعراء العراقيين، جعفر صادق التميمي، وأعلام الأدب في العراق الحديث، مير بصري، الجزء الأول، في مواضع مختلفة.

١٠٧ – ينظر عنه: الشعراء نقاداً، د. عبدالجبار المطلبي، وقد اهتم الباحث بهذا الجانب فكتب عن المعري ناقداً، والفرزدق الناقد كتابين.

١٠٨ – من المفيد أن ننقل هنا رأي تودوروف الذي أثبته في كتابه (الشعرية) حين يذهب إلى أنه «إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين منذ فلوبير ومالارميه إلى فاليري، ينظر ص ١٥، ويصدق هذا الرأي كثيراً على المشهد الأدبي في العراق في المرحلة التي ندرسها إذ بالإضافة إلى الشعراء فإننا نجد بعض كتاب القصة يشاركون في النشاط النقدي بشكل ملحوظ، ويقف في مقدمتهم محمود أحمد السيد ذلك الرائد الكبير، ينظر تفاصيل عن هذا الموضوع كتاب الزهاوي في معاركه الأدبية، عبدالرزاق الهلالي، ص ١٧، وما بعدها.

١٠٩ – الخطاب الآخر، د. علي حداد، وسنعتمد على هذه الدراسة القيمة في استقاء نصوص هذه الفقرة، وأقول القيمة لتميزها بالاستقصاء من جهة، والموضوعية من جهة أخرى، وهذا ليس بالشائع في ما اطلعت عليه من دراسات.

١١٠ – تطور الشعر العربي، ص ١٠٢ – ١٠٣.

١١١ – تطور الشعر العربي، ص ١٠٢ – ١٠٣.

١١٢ – الخطاب الآخر، د. علي حداد.

١١٣ – في رسالة ذات دلالة كتبها الجواهري إلى الأستاذ أحمد حامد الصراف رداً على رسالة كان قد أرسلها إليه يقول الجواهري: «أنا أعتقد – كما ترى أنت – أن ليس لشعر الحبوبي أثر الشعر الغربي على النفوس، وأنه لا يبلغ ولا بعض ما يبلغه ذلك من التعبير عن آلام الناس، وأمانيهم، وأنا لم أدع ذلك، ولا أدعيه، وإنما قلت: إن الحبوبي من شعراء العرب المتجددين لا غير، فإذا كان عندك ما يدخل تحت هذا الموضوع فهات، أما أن تريد من عراقي نجفي وجد في عصر مظلم قاتم ما تريده من ابن القرن العشرين في أوروبا فذلك ظلم صراح»، تاريخ هذه الرسالة في شهر شباط سنة ١٩٢٧ كما يرجح د. محمد حسين الأعرجي، ينظر كتابه عن الجواهري، ص ٣١٨.

١١٤ – يقول د. علي حداد: «وكانت صورة الشاعر لدى أولئك الشعراء محملة بوعي جديد لدوره القائم على المشاركة الفاعلة في إحداث وعي التغيير الذي يحتاج إليه مجتمعه، فما عاد الشاعر – طبقاً لرؤيتهم – يهيم في وديان ذاته بل صاحب رسالة، وهذه إشارة جديدة مهمة في أدبنا العربي»، الخطاب الآخر.

١١٥ – تنظر أقوال الرصافي، والشبيبي في هذا الموضوع، ينظر الخطاب الآخر، د. علي حداد.

****

الأستاذ الدكتور وليد محمود خالص

- من مواليد بغداد، ١٩٥١.

- خبرة جامعية أمدها ثلاث وعشرون سنة بجامعة الإمارات العربية المتحدة والجامعة الأردنية وجامعة البتراء الأردنية وجامعة السلطان قابوس.

- يعمل حاليًا رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية/ جامعة السلطان قابوس.

- شارك في الكثير من المؤتمرات والندوات في دولة الإمارات، والأردن، ومصر، وسلطنة عمان وتونس.

- أصدر ثلاثين كتابًا، ونحو ثلاثين بحثًا منشورًا في مجالات علمية محكمة.

- كتب في صحف: الخليج الإماراتية، والرأي الأردنية، وعمان العمانية، ومجلة نزوى العمانية.

من مؤلفاته المنشورة:

- أبوالعلاء المعري ناقدًا، والشعراء النقاد: الفرزدق، المباحث النقدية في أمالي المرتضى، النقد الأدبي في كتاب الأغاني (جزءان)، فضل العرب لابن قتيبة دراسة وتحقيق، مقدمة الدر لفريد وبيت القصيد (تحقيق)، أوراق مطوية من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي.

من بحوثه:

- أدوات الشاعر كما يصورها النقد العربي القديم، البلاغة العربية بين معجمين، عيون جديدة على موسوعة بغدادية قديمة، مصادر الآمدي في الموازنة، الشعر في بغداد في عصورها الزاهية، وغيرها.

****

رواد التجديد
في الشعر العربي المعاصر في العراق
السياب ورفاقه

أ. د. عبد الواحد لؤلؤة

أرجو ألاّ يكون هذا الحديث معاداً من لفظنا مكرورا. فعلى مدى نصف قرن مضى، لم يتوقف الكرام الكاتبون عن الحديث عن التجديد في الشعر العربي الحديث المعاصر، الجديد، حتى اختلطت الأسماء والصفات، وتداخلت مع بعضها. لقد غدا من الصعب على المرء أن يحاول تصحيح خطأ شاع، عن قصد أو دون قصد، أو يصوّب ما ذهب إليه بعض كتّاب الدراسات النقدية، مدفوعين بحماسة غير علمية في تفضيل شاعر على آخر، وكأننا ما نزال في جاهلية الفكر التي لا ترى غير الذات والقبيلة مقياساً لجودة الشعر، حتى غدا الحديث عن الشعر الحديث أو الجديد أو المعاصر وقفاً على قبيلة من المتأدبين دون غيرها، وصارت الأحكام النقدية حكراً على أسماء بعينها، دون النظر إلى النصوص، لا يضيرك من أي وعاء خرجت.

والحديث عن «روّاد التجديد في الشعر العربي المعاصر في العراق» يجب ألاّ يوحي بأن التجديد كان حكراً على شعراء العراق. ثم إني أفضل كلمة «التجدد» على «التجديد» لأن الكلمة الثانية توحي بأن التجديد عملية مفروضة من خارج الشعر، دخيلة عليه – لكن «التجدّد» توحي بأنها عملية نمو ونضج تأتي من داخل الشعر، كما يندفع النسغ الصاعد من الجذور ويشتبك مع النسغ النازل من الأوراق في تعرضها للشمس وهواء الربيع، فتنتعش شجرة الشعر وتتخذ أغصانها أشكالاً جديدة، وزهورها نضارة جديدة، لكن الشجرة تبقى هي الشجرة نفسها، لا تتحول إلى شيء آخر.

والتجدد في الشعر، شكلاً، وقالباً، وأسلوباً، ومعنى، لم يتوقف منذ امرئ القيس الذي قال :

كحلاءُ في بَرَجٍ صفراءُ في نعجٍ كأنها فضّةٌ قد مسّها ذهبُ

أليس هذا تطويراً و تجدّداً عن قوله :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقط اللِّوى بين الدخول فحوملِ؟

وقالت الخنساء :

حمّالُ ألويةٍ هبّاطُ أوديةٍ شهّادُ أنديةٍ للجيش جرّارُ
نحّارُ راغيةٍ ملجاء طاغيةٍ فكّاكُ عانيةٍ للعظم جبّارُ

أليس هذا تطويراً وتجدداً عن قولها :

وإن صخراً لتأتمّ الهداةُ به
كأنه علمٌ في رأسه نارُ ؟

ومثل ذلك كثير في عصور الشعر العربي في الحجاز والشام والعراق وصولاً إلى الأندلس. والحديث عن ظهور الموشح والزجل في الأندلس حديث طويل، ربما كان من أوضح الأمثلة على التجدّد في قالب الشعر ومعناه وأغراضه.

بقي الشعر العربي في حالة من «اللاتجدّد» ولا أقول الركود أو السبات، فحتى في «العصور المظلمة» كان ثمة تجدّد وتطوّر في الشعر العربي في أقطار عربية شتى. وليس الليل العثماني الطويل الذي خيّم على البلاد العربية قروناً مديدة خالياً من بعض مظاهر التجدد، ولو أن بعض تلك المظاهر لم تكن تختلف كثيراً عن حشرجة المريض.

وفي العراق تحديداً، بدأت بعض مظاهر التجدّد في مناحي الحياة الثقافية تظهر خلال الحرب العالمية الثانية، وكأنها امتداد لأنشطة متنوعة بدأت بالظهور بعد زوال الحكم العثماني بنهاية الحرب العالمية الأولى. كان العراق، وما يزال، يموج بالشعر والشعراء، وفي أحلك الظروف كذلك. وربما كان لدخول الأجنبي إلى العراق في أربعينيات القرن

العشرين بعض ما أثار نوعاً من التحدي لتوكيد الهوية الوطنية. فقد كان لوجود عدد من الجنود البولونيين مثلاً، من المعنيين بفنون الرسم والنحت، أثره الواضح في انتعاش الرسم والنحت لدى عدد من أصحاب المواهب الفنية من العراقيين فظهرت حركة عجيبة في الرسم والنحت ما لبثت آثارها أن ظهرت في أعمال فنانين اشتهرت أعمالهم في خمسينيات القرن الماضي وما بعده.

أما في الشعر، وهو ديوان العرب، فقد ظهرت حركة عجيبة من التطور في «دار المعلمين العالية» التي كانت الكلية الجامعية الوحيدة في العراق التي تدرس الآداب، حتى تأسيس كلية الآداب والعلوم عام ١٩٤٩، وبعدها تزايدت المعاهد التي تدرس الآداب. ففي سنوات الحرب العالمية الثانية كانت «العالية» الملاذ الوحيد للمعنيين بالأدب، والشعر بخاصة، من العراقيين ومن بعض البلاد العربية. في هذه «العالية» تخرجت شاعرة العراق الأولى، نازك الملائكة، عام ١٩٤٤، وتبعها بدر شاكر السياب الذي تخرج عام ١٩٤٨، ثم عبد الوهاب البياتي عام ١٩٥٠. كان هؤلاء الثلاثة، إلى جانب بلند الحيدري، الذي لم يصل أبواب المعاهد العالية قط، هم حملة ألوية التجدّد في الشعر العربي في العراق في أواسط القرن العشرين، وامتد أثرهم إلى عدد كبير من شعراء «العالية» مثل عاتكة وهبي الخزرجي، لميعة عباس عمارة، عبد الرزاق عبد الواحد (آخر الفحول)، شاذل طاقة، يوسف الصائغ، وقائمة تطول... فمنهم من قضى نحبه، ومنهم من ينتظر...

✲✲✲✲

الحديث عن تجدّد الشعر العربي في العراق يبدأ عادة بالحديث عن «السيّاب ورفاقه» لكن الإنصاف يدعو الى الحديث عن نازك وبدر ورفاقهما. كان هؤلاء الأربعة الكبار من جيل واحد. ولدت نازك عام ١٩٢٣، لكن البياتي وبدر وبلند من مواليد ١٩٢٦ جميعاً. وإذا كانت وفاة بدر عام ١٩٦٤ قد وضعت حداً زمنياً لأثره في تجدّد الشعر العربي في العراق، فإن أحداً لا يستطيع التكهّن بما كان سيحدثه من أثر لو أن المرض لم يضع حدّاً لإنتاجه الهائل في ذلك الوقت المبكّر، تماماً كما أن أحداً لا يستطيع التكهّن بالأثر الذي كان سيحدثه الشاعر الإنكليزي «كيتس» لو أن الموت لم يعاجله وهو في أواسط العشرين من العمر. لكن أثر نازك وبدر ما كان ليضعف أو يتوقف طوال العقود الخمسة

الماضيات. فالدراسات التي تناولت شعر نازك وآراءها في الشعر ونقده لم تتوقف عن إثارة صنوف من الجدل كانت تغني صناعة الشعر، والشعر عند العرب صناعة، وعند الإغريق كذلك. ومثل هذا ينطبق على دراسة شعر بدر وآرائه في الشعر ونقده. لذلك أرى أن التجدّد كان لواء ساهم في حمله كلّ من نازك وبدر أولاً، ثم تبعهما البياتي وبلند وعبد الرزاق ولميعة، ولامعون آخرون.

✲✲✲✲✲

في البدء كانت الكلمة من نازك الملائكة، شاعرة نشأت في بيت شعراء : الأب صادق الملائكة، والأمّ «أم نزار الملائكة» وأشقاء وشقيقات لهم في فنون الأدب واللغات باع طويل. بدأت نازك نظم الشعر في العاشرة من عمرها، لكن أول قصيدة رضيت بنشرها في ديوانها الأول «عاشقة الليل» (١٩٤٧) كانت بعنوان «شجرة الذكرى» التي نظمتها بتاريخ ١٤/٦/١٩٤٤، قبل أن تبلغ الحادية والعشرين من العمر. تتكون هذه القصيدة من ستة مقاطع، في كل مقطع أربعة أبيات من نظام الشطرين التراثي وحرف الرويّ الذي يتغيّر في المقاطع اللاحقة : ظلّها – الساحر – القاطعة – الخالد – أقدارها – القدر. ربما كانت هذه أولى الإرهاصات بتطوير الشعر التراثي القائم على الشطرين وحرف الرويّ الواحد. يدعم هذا الظن أن جميع قصائد ديوانها الأول تتبع هذا التوجه، حتى في القصيدتين المترجمتين عن (بايرن) و(توماس كري) فنحن نجد المقاطع في تلك القصائد تقوم على بيتين إلى ستة أبيات بنظام الشطرين وحرف الروي الواحد، الذي يتغير في المقطع اللاحق، أو ثلاثة أبيات في المقطع. وثمة قصيدة واحدة يضم المقطع فيها خمسة أبيات بروي واحد، يتبعها بيتان بروي مختلف كل هذا مما قد يشير إلى أن نازك كانت تعتمل في ذهنها منذ بواكيرها الشعرية فكرة التطوير في شكل القصيدة التراثي من حيث التزام القافية الواحدة، وفي البحور الخفيفة بخاصة، يدعم هذا القول أن الشاعرة نظمت مطوّلة «مأساة الحياة» عام ١٩٤٥ بمقاطع من المزدوجات والرويّ الواحد، الذي يتغير في المزدوجة اللاحقة، ووصلت بها إلى ١٢٠٠ بيت في ستة أشهر، كما تخبرنا في مقدمة الديوان.

هذه إذًا بدايات التجَدّد في الشعر العربي التراثي في العراق، بدأته نازك بشكل واعٍ في أواسط الأربعينيات، وكانت في الثانية والعشرين من العمر، وقد تخرجت لتوّها في قسم اللغة العربية في دار المعلمين العالية.

وفي عام ١٩٤٩ أصدرت نازك ديوانها الثاني بعنوان «شظايا ورماد» ودعت في مقدمته إلى «الشعر الحر» وهي التسمية سيئة الحظ، التي أطلقتها الشاعرة على نظام شعر التفعيلة الذي قدمت أولى أمثلته في قصيدة «الكوليرا». تقول نازك في خاتمة مقدمتها للديوان: «ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع»، يبدو لي أن نازك فعلت الشيء الصحيح للسبب غير الصحيح، وقد قلت ذلك مرات عديدة، وفي مناسبات سابقة. فالتعبير عن الصورة أو الفكرة في تفعيلتين أو ثلاث يجب ألاّ يضطر الشاعر إلى إضافة تفعيلات أخرى لا لزوم لها في تلك الصورة أو الفكرة، بل لمحض الالتزام بعدد التفعيلات في أحد البحور التي قنّنها الخليل، مما جُمع من موروث الشعر العربي. لكن السبب غير الصحيح في نظري أن الشاعر قد يضطر إلى إيراد جمل طويلة لتوضيح الفكرة أو الصورة، بما يتجاوز عدد التفعيلات في البحر الخليلي. وفي أمثلة عديدة من شعراء لاحقين نجد الصورة تستغرق سطرين أو اكثر، وتقوم على تفعيلات من بحر الخفيف مثلاً تزيد على «ياخفيفاً خفّت به الحركات / فاعلاتن مستفعلن فاعلات ». غير أن الفائدة التي قدّمتها نازك للشاعر أنها «حرّرَته» من قيود العدد في بحور الخليل.

لكن إطلاق تسمية «الشعر الحر» على هذا الأسلوب الجديد يثير أسئلة يعتورها الغموض، وقد تحدثت عن ذلك طويلاً خلال عقود ثلاثة مضت.

وسبب هذا الغموض أن نازك تعلم قبل غيرها أن «الشعر الحر» مصطلح أمريكي أوجده (والت وتمن) عام ١٨٥٥ وذلك في مقدمة «أوراق العشب» وهي مجموعة من «الشعر المنثور» وهو الوصف الذي أطلقه أمين الريحاني في مهجره الأميركي، وهو في نظري الوصف الأدق على الإطلاق. قال (وتمن) Free Verse ولم يقل Free Poetry وتلك مخادعة طريفة، لان الكلمتين تفيدان المعنى نفسه في الإنكليزية، بينما لا تعرف العربية غير كلمة «الشعر» لما يوصف بأنه «كلام موزون مقفى يفيد معنى» إن الذي قدّمه (وتمن) في «أوراق العشب» ليس فيه وزن ولا قافية، لكنه يفيد معنى، ويحمل طاقة شعرية عالية تستهوي الذائقة الأدبية. من هنا حيرة الترجمة. فلو قلنا «النظم الحر » جانبنا الصواب، لأن النظم ليس حرّاً بل مقيداً بقيود الوزن والقافية أو الإيقاع والنبر. وإن قلنا «الشعر

الحر» جانبنا الصواب كذلك، لأن الشعر في المفهوم العربي، والأوربي كذلك، كلام موزون دائماً منذ عهد الإغريق والرومان، مروراً بشكسبير وملتن، ومقفّى غالباً، بدءاً من شعر التروبادور في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي في جنوب فرنسا، مروراً بالقرون الوسطى عند (جوسر) وأصحاب الغنائيات وصولاً إلى القرن العشرين في بريطانيا وأميركا كذلك. لكن (والت وتمن) كان أمريكياً حتى نخاع العظم منه فأراد أن يقلب التراث الشعري الإنكليزي بأوزانه وقوافيه، وهو ما يراعيه شعراء أميركا الكبار مثل (ثورو) و (إمرسن) و (بو) وغيرهم كثير. أراد أن «يقلب»الشعر الإنكليزي كما «قلب» أهل (بوستن) السفينة المحملة بالشاي القادمة من بريطانيا الاستعمارية، وتحوّلوا إلى القهوة، تُحمل إليهم من البرازيل وكولومبيا في أميركا الجنوبية، توكيداً للهوية الأميركية !

كان حديث نازك عن «الشعر الحر»: في مقدمة شظايا ورماد، وفي أحاديث لاحقة، قد فتح المجال أمام بعض أصحاب المواهب المتواضعة أن يرصفوا كلمات فقيرة بالشحنة الشعرية، متحللين من دقة مواضع التفعيلات كما ترد في بحورها، متحللين من القافية أو متساهلين في أمرها، وهو مما لا يرضي نازك حتماً، ويسيء فهم مقصدها. فهي في قصيدة «الكوليرا» حافظت على تفعيلة المتدارك / الخبب «فعلن» ولو أنها استخدمتها مرتين في السطر الأول في القصيدة «طلع الفجر : فعلن، فعلن» ثم أربع مرات في السطر الثاني : «أصغ إلى وقع خطى الماشين»، وهكذا بقيت في حدود التفعيلة وتحررت من عدد مرات ورودها في بحر المتدارك / الخبب، كما حافظت على القافية، حفاظاً على موسيقى الشعر، وتحررت من تكرارها على حرف رويٍّ واحد كما هو شأن الشعر التراثي ذي الشطرين.

إذا كان هذا السياق مما يوصف بالحرية، فهي حرية مقيدة بشرطي الوزن والقافية. وهذا بنظري لا يجعل قصيدة «الكوليرا «وأمثالها من شعر نازك والتابعين شبيهاً أو قريباً من «أغنية إلى نفسي» ذلك الشعر المنثور الذي طلع به (وتمن) على معاصريه، فثارت ثائرة كبار الشعراء الأميركان في عهده.

كان أول «الثائرين» على قصيدة «الكوليرا» والد الشاعرة الأستاذ صادق الملائكة الذي لم يجد في ذلك الشعر الحرّ من الوزن والقافية ما يجده في شعر المتنبي وعمالقة الشعر العرب. وتوالت ردود الفعل السلبية في الغالب، وتوالى دفاع نازك وتفسيرها لأسلوبها الجديد، في «نظم الشعر» الذي أرى أن يُدعى باسم «شعر التفعيلة» إذا لم يكن من الاسم بدّ «فماذا في الاسم ؟»، تقول جولييت وهي تخاطب روميو، ولكن التسمية يجب أن تكون دقيقة، وإطلاق تسمية «الشعر الحرّ» على شعر يتقيد بالوزن والقافية، ولو بنظام جديد، هو في نظري تسمية تجانب الصواب، وتقود إلى غموض لم تقصده الشاعرة.

وقد واصلت نازك كتابة الشعر بأسلوبها الجديد وتبعها عدد من أبناء جيلها ولكنها كانت تعود إلى شعر الشطرين والقافية الموحدة، ولو في مقطوعات من قصيدة طويلة، يتغير حرف الروي في المقطع إلى غيره في مقطع لاحق. وفي جميع الأحوال بقيت نازك ملتزمة بالوزن والقافية في جميع ما كتبت من شعر.

لقد تحمّس لأسلوب نازك الجديد في كتابة الشعر مجايلها بدر شاكر السياب الذي التحق بالعالية عام ١٩٤٣-١٩٤٤ ونازك في سنتها الرابعة وعلى أبواب التخرّج. هنا مسألة لا بد من المرور بها لطرافتها، وهي من كان أسبق في نظم قصيدة التفعيلة : نازك أم بدر ؟ تقول نازك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) : «في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول ١٩٤٧ بالذات... في ضحاه، كان ميلاد أول نموذج للشعر الحر في قصيدة بعنوان «الكوليرا»... «ولما شاع هذا الخبر سارع بدر ليقول إنه سبق نازك في كتابة قصيدة بأسلوب «الشعر الحر» بعنوان «هل كان حبّاً» ووضع لها تاريخ ٢٩-١١-١٩٤٦. الواقع أن جوّ التجدّد والتطوير في أسلوب كتابة الشعر كان شاملاً. ففي ديوانها الأول «عاشقة الليل» (١٩٤٧) وتعود أقدم قصائده إلى عام ١٩٤٤ نجد مراوحة القوافي مع المقاطع القصيرة نسبيّاً. ونجد مثل ذلك في ديوان بدر الأول «أزهار ذابلة» (١٩٤٧) وفيه قصيدته التي اشتهر بها في العالية بعنوان «ديوان شعر» تاريخها ٢٦-٣-١٩٤٤، أي أسبق بثلاثة أشهر من أقدم قصائد نازك في ديوانها الأول كذلك.

ديوانُ شـــعـــرٍ ملؤه غـــزلُ

بين العـــذارى بات ينتـــقلُ

قصيدة ذات شطرين من خمسة مقاطع منوعة القوافي، في كل مقطع أربعة أبيات. التشابه الشكلي واضح بين أقدم قصيدتين في الديوان الأول لكل من نازك وبدر. هذا التشابه الشكلي، إلى جانب أول قصيدتين من شعر التفعيلة يجعل نازك وبدر أول روّاد التجدد في الشعر العربي المعاصر في العراق. لكن دراسة الشعر في الدواوين اللاحقة لكل من نازك وبدر قد حملت بعض الدارسين على القول إن نازك قد «تراجعت» أو «ارتدت» عن «الثورة» التي أحدثتها في أسلوب كتابة الشعر، مما دعا الشاعرة إلى مزيد من التفسير والدفاع الذي لا أجد طائلة تحته ولا فوقه. فقد سار كل من نازك وبدر حسبما أملت به القريحة الشعرية، والموهبة المتطورة بالتوسع في القراءة والاطلاع على الشعر الأجنبي بشكل خاص، مما نجد آثاره عند اثنين من أبرز شعراء العراق منذ أواسط القرن العشرين فصاعداً. في أعمال نازك وبدر نجد شعراً هو أكبر من مسائل الوزن والقافية، والشطرين أو التفعيلة وهذا هو الأهم، في نظري، وعند تناول إنجازات الشاعرين في مجال الريادة.

كانت مسائل الأسطورة والرمز والإحالة على الشعر الأجنبي والمهاد الثقافي للشاعر مما شغل الدراسات النقدية التي تناولت الشعر في العراق في النصف الثاني من القرن العشرين، وما تزال ثمة ما يدعو إلى القول إن المهاد الثقافي عند نازك قد اغتنى بمحيطها البيتي وبما سعت إليه من الاطلاع على الشعر الأجنبي والقراءة باللغة الإنكليزية. يؤثر عن نازك قولها إن «الشعر الانكليزي واسع وأنا لا أكفّ عن القراءة فيه». نجد دليلاً على ذلك في ترجمة قصيدتين عن الإنكليزية، نشرتهما في ديوانها الأول. الأولى مقاطع من مطوّلة (بايرن) بعنوان «أسفار تشايلد هارولد» وهي مقاطع تصف البحر، وتاريخ ترجمتها ١٨-٦-١٩٤٦. والثانية «مرثية في مقبرة ريفية» للشاعر (توماس كري) وتاريخ ترجمتها أيار ١٩٤٥. تجري هاتان الترجمتان على ما وجدناه في قصائد ديوانها الأول هذا : مقاطع قصيرة على بحر الخفيف، تتغير قوافيها مع كل مقطع. وقد ازداد اهتمام نازك بالشعر الإنكليزي والفرنسي بدرجة أقل، عندما عادت من دراسة الماجستير في الأدب المقارن من جامعة (وسكونسن) في أميركا، في أواسط الخمسينيات. وفي حدود هذا التاريخ يطّلع بدر على مسودة فصلين ترجمهما الأستاذ جبرا عن كتاب «الغصن الذهبي» من عمل (جيمز فريزر) تتعلقان بالأساطير المشرقية بعنوان «تموز وأدونيس» - كان بدر قد انتقل من قسم اللغة العربية إلى قسم اللغة الإنكليزية في العالية، في سنته الثالثة ١٩٤٥-١٩٤٦،

لكنه فصل من العالية في ٢-١-١٩٤٦، في بداية الفصل الثاني لأسباب سياسية. ولما أعيد إلى الكلية في السنة التالية كان قد خسر تلك السنة فتأخر تخرجه إلى ١٩٤٨. وكان دافع بدر للانتقال إلى قسم اللغة الإنكليزية رغبته في تعلم تلك اللغة أولاً والاطلاع على ما فيها من شعر، في محاولة لتوسيع آفاقه الثقافية، أو ربما بدافع اللحاق بمن تيسّر له مثل ذلك الاطلاع، وربما كانت ثقافة نازك في ذهنه. لكنني أستطيع القول إن ما تعلّمه بدر في تلك السنتين لم يكن له الأثر الذي يظنه بعض الباحثين. فأنا شخصياً قد التحقت بقسم اللغة الإنكليزية في العالية بعد تخرج بدر، وأعرف مدى ما كنا ندرسه من الشعر الإنكليزي والأدب عموماً. ولم يكن ذلك بالشيء الكثير، لكن بعضنا كان يتوسع في الدراسة خارج حدود المقرر من الكتب. وأحسب أن بدراً في أواسط الخمسينيات كان يصاحب الأستاذ جبرا كثيراً، شأن غالبية الشعراء والأدباء والفنانين في بغداد الخمسينيات، ويفيد كثيراً من أحاديثه، ويستعير كثيراً من كتبه، ويسأله شرحاً وتحليلاً لكثير مما يقرأ. كان بدر في هذه المرحلة مأخوذاً بشعر (إليوت) و (إيدث ستويل) لكنني أشك في مدى ما استوعب من شعر هذين الشاعرين، إلا ما كان من أسلوب الصورية، والإحالات على الأساطير والرموز.

هنا جانب في التجدّد والتطور في الشعر العربي في العراق في أواسط خمسينيات القرن العشرين، أجده أكثر أهمية من تطور شكل القصيدة التراثية، ذات الشطرين وحرف الروي الواحد. هذا الجانب يمكن تسميته بالجانب «الثقافي» ونجده في شعر بدر في هذه المرحلة شديد البروز، وبخاصة في قصائد مثل «الأسلحة والأطفال»، «المومس العمياء»، «حفار القبور» وقبلها جميعاً «أنشودة المطر ».

كان بدر، مثل مجايليه من شعراء التجدد، قد بدأ بنظم الشعر في سن مبكرة. ففي العاشرة من عمرها، نظمت نازك أولى قصائدها بالعربية الفصيحة، بعد ما كانت تنظم بالعامية، أغنيات طفولية وأهازيج. وفي الخامسة عشرة من عمره سنة ١٩٤١ نظم بدر أولى قصائده بالعربية الفصيحة كذلك، بعد بدايات بالعامية، تحاكي ما كان يسمع في ريف البصرة وجنوب العراق. وفي السادسة عشرة من عمره، سنة ١٩٤٢، نظم البياتي أولى قصائده وخبأها في دفتر الرسم وهو طالب في الإعدادية المركزية ببغداد، حتى اكتشفها مدرس الرسم، الفنان الكبير عطا صبري، وباركها مدرس اللغة العربية، الأستاذ

صادق الملائكة، والد شاعرتنا الأولى. وكانت «العالية» منذ أواسط أربعينيات القرن العشرين فصاعداً مركز الإشعاع الشعري في العراق. كان البياتي يحمل ديوان السيّاب الأول «أزهار ذابلة» ويدور به على الطلبة، يروّج لبيعه، لا تراوده مشاعر حسد أو غيرة، لا ينجو منها «أصحاب المهنة الواحدة» وكان الطالب الأرمني إبراهيم شاهينيان، من قسم الفيزياء يحمل ديوان البياتي ويدور به على الطلبة، يروّج لبيعه. في مثل هذا الجو الشعري كان لا بد للشعر أن يتجدد ويتطور و «أهل الجنوب» يؤكدون حضورهم بين طلبة الأقسام العلمية والادبية في العالية. هذه لميعة عباس عمارة، لم تبعدها بغداد كثيراً عن أنفاس العمارة وشطآنها، تنشد الشعر في مناسبة وغير مناسبة. هذا سعدي يوسف القادم من أفياء البصرة، يتنفس الشعر من الهواء الهبوب من أرض النخيل. هذا عبد الرزاق عبد الواحد، الهائم بين ذكريات العمارة ومرابع بغداد. كلهم شاعر، وكلهم يتبارى في الشعر من على منبر «القاعة» في الساعة العاشرة كل يوم خميس. يا له من زمان لا أحسب الزمان سيجود بمثله.

لم يكتب بدر كتاباً في نقد الشعر كما فعلت نازك. لكنه كان يدلي بتصريحات صحفية، وأقوال في مؤتمرات أدبية، أو في رسائل يكتبها إلى الأصدقاء أو إلى المجلات، يستشف الباحث منها موقف الشاعر من التراث والثقافة، وما كان يشغل باله في سنوات نضجه وبروزه المتوهج شاعراً يحمل الشعر على كتفيه أنّى ذهب. في سنته الجامعية الأولى في «العالية» ١٩٤٣-١٩٤٤ كتب بدر ٣٥ قصيدة، وفي مرحلته الرومانسية التي امتدت ثماني سنوات حتى حدود عام ١٩٥٠ كتب بدر ٩٩ قصيدة، وبعد ذلك كتب ٥٠ قصيدة على مدى ١٢ سنة لاحقة، هي فترة انتمائه السياسي العنيف، وفي مرحلة مرضه في أخريات أيامه كتب ٩٥ قصيدة على مدى أربع سنوات. في جميع هذه القصائد نرى خطّاً متواصلاً من التطور والتجدد، سواء في قصائد التفعيلة، أو في القصائد التي تجمع بين الأسلوبين، وتؤكد على أهمية الثقافة والتراث. فقد كان يُشاهد في العطلات الصيفية يقرأ كتب التراث العربي بنهم وخاصة في العامين الأولين في قسم اللغة العربية في العالية، ويبدو أنه شعر بالاكتفاء من تراث يقرأه بلغته متى شاء، فقرر الانتقال إلى قسم اللغة الإنكليزية.

كان السياب دائم الحديث عن أهمية الثقافة للشاعر، لأنها «خيط بين القديم والجديد». بهذا المعنى كان السياب ينظر إلى التجدد على أنه نموّ من القديم، لا رفض له ولا ثورة عليه. وليس أدل على ذلك من مزجه بين شعر التفعيلة وشعر الشطرين في قصائد عديدة في مرحلته الوسطى و مرحلة الانتماء السياسي، قبل أن يهدّه المرض. ففي رسالة إلى (يوسف الخال) صاحب مجلة شعر البيروتية، كتب بدر بتاريخ ١-٥-١٩٥٧ يسأل : «هل قرأت مقال (إليوت) عن التراث والموهبة الفردية ؟ إن هذا المقال يعد أساساً في آراء (إليوت) النقدية». واهتمام بدر بالشاعر الأجنبي الأشد بروزاً في القرن العشرين وفي أواسط خمسينيات القرن العشرين، يقدم أكثر من دليل على اهتمام السياب بتوسيع ثقافته ومعرفته بالشعراء والنقاد من غير العرب.

الحديث عن التجديد أو التجدد في الشعر العربي المعاصر في العراق يستدعي النظر في إنجازات نازك وبدر معاً. ولا أحسب الانشغال بأي الشاعرين كان أسبق في نظم قصيدة التفعيلة يؤدي إلى خير كثير. ولنا أن نصدق ما قالته نازك من أن «الشعر الحر «عندها ولد في ٢٧-١٠-١٩٤٧، وما قاله بدر من أنه نظم قصيدة «هل كان حباً» بتاريخ ٢٩-١١- ١٩٤٦، وهي «من الشعر المختلف الأوزان والقوافي». كلا الشاعرين يستعمل عبارة «الشعر الحر»، لكن المهم أن نعرف أن نازك شرحت أسس هذا الأسلوب الجديد في نظم الشعر، وما دعاها إلى اتخاذه بينما بدر لم يفعل ذلك، بل اكتفى بنظم القصيدة تلو القصيدة مستنداً على التفعيلة التراثية وعلى تنويع القوافي وذهب بذلك شوطاً بعيداً. لكننا نجد نازك، بعد مرحلة «شظايا ورماد» وحتى صدور كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) أكثر هدوءاً في حماستها تجاه الأسلوب الجديد بل إنها بقيت متعلقة بنظام الشطرين، تدافع عنه وعن ضرورة القافية، وكأنها تريد القول إن «الشعر الحر» يسير إلى زوال، وقد قالت ذلك فعلاً في مقدمة المجلد الثاني من ديوانها، بتاريخ ٢٨-٣-١٩٦٧، بما يفيد أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، ولكن ذلك لا يعني «أن الشعر الحر سيموت، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده، دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة». ثم عادت في مقدمة «للصلاة والثورة» عام ١٩٧٨ لتقول إنها تجد نفسها الآن أكثر تمسكاً بالأوزان الحرة، وأكثر ابتعاداً «عن فكرة النموذج

المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين». كانت هذه الآراء تنطوي على ما يشبه التناقض والتغَير في المواقف، مما حدا ببعض كتّاب النقد أن يوجّهوا للشاعرة تهمة التراجع والنكوص. لكن ردود الشاعرة كانت تفيد أن تبدّل المزاج يسير مع تطوّر العصر والأحوال، وتضيف، «وكثيراً ما تنتقل الإنسانية من جهة إلى عكسها مع انصرام الزمن، وفي هذا التنقّل تنشيط للنفس وتجديد لحياتها، كما أن فيه تعميقاً للملامح الحضارية وتنويعاً لوجوهها وطرائقها وأشكالها».

من متابعة التطور في أفكار نازك النقدية حول موقفها من شعر الشطرين أو شعر التفعيلة، يصعب أن يصل المرء إلى قرار حول ما وصلت إليه الشاعرة من رأي حول هذين الأسلوبين في كتابة الشعر. ولكن يكفي القول إن نازك شاعرة كبيرة أبدعت في الأسلوبين، والشعر في يد الشاعر الموهوب أكبر من الأسلوب، أو الوزن أو القافية.

مثل هذا القول ينطبق على شعر السيّاب. فهو وإن لم يعن كثيراً مثل نازك في إصدار أحكام نقدية وتفسيرات لهذا الأسلوب أو ذاك، راح يتدفّق شعراً في مناسبة وغير مناسبة، شعر تفعيلة حيناً، وشعر شطرين حيناً آخر، ومزيجاً من هذا وذاك في أحيان كثيرة. وهو في كل ما كتب، وبخاصة منذ بداية الخمسينيات، يعنى بالأسطورة والرمز من مصادر الشرق والغرب، ومن قراءات منوّعة، وترجمات عن الإنكليزية فيها من طلاوة الشعر أكثر مما فيها من دقّة في معرفة لغة النص. نجد ذلك في تضميناته من شعراء كبار مثل (إليوت) و(إيدث ستويل) و (شكسبير).

أنا لست واثقاً أن بدراً كان يستوعب تماماً ما يقرأ بالإنكليزية من هؤلاء الشعراء الكبار لكن تضمينه وإشاراته توحي بذلك. وهنا معنى البراعة والموهبة الشعرية الكبيرة. لقد كان بدر ذا ثقافة متنامية، وخبرة في الحياة منوعة، لم تتيسر لكثير من الشعراء في أيامه. لكن موهبته الشعرية كانت أكبر من ثقافته ومن خبرته في الحياة معاً. وهنا سرّ التميّز والإبداع.

✡✡✡✡

عندما التحق عبد الوهاب البياتي بدار المعلمين العالية، كان بدر شاكر السيّاب قد سبقه إليها بعامين. وسرعان ما توطدت العلاقة بينهما، ربما لكون الشاعرين، شأن الكثير من النابهين والمثقفين، في نهاية عقد الأربعينيات وحتى أواخر عقد الخمسينيات من ذوي الميول اليسارية في السياسة، مما تسبب لبعضهم أن يفقد وظيفته، كما حدث لهذين الشاعرين أكثر من مرة. لكن الرابطة الشعرية بين هذين النابهين كانت لا تقتصر على اهتماماتهما السياسية. مثل السياب، اندفع البياتي في تيار تطوير القصيدة العربية بأسلوب شعر التفعيلة، حتى لا يجد المرء لدى البياتي أكثر من بضعة قصائد بأسلوب الشطرين. في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» (١٩٥٠) نجد قصيدة واحدة بعنوان «إلى ساهرة» فيها محاولة أولى للمراوحة بين التفعيلات والقوافي. لكنه في ديوانه الثاني «أباريق مهشّمة» (١٩٥٤) نجده مندفعاً بأسلوب شعر التفعيلة بشكل لا يوحي بأنه قد يكتب شعر الشطرين بعد ذلك. نلاحظ هنا تشابهاً مع ما نلاحظه في شعر السياب في مرحلة أواسط الخمسينيات هذه من الاهتمام الكبير بالأسطورة والرمز والانفتاح على الثقافة الأجنبية، فيقتطف منها ما يرصّع به شعره. في هذه المرحلة، وفي المراحل اللاحقة، وبناء على معرفتي الحميمة بالبياتي منذ أيام «العالية» حتى نزوحه إلى دمشق، ليجاور محيي الدين بن عربي، ويدفن حيث دفن ذلك الشاعر المتصوف الكبير، لا أحسب البياتي قد تعلّم لغة أجنبية، مع أنه عمل في إسبانيا زمناً ليس بالقصير، وفي موسكو قبل ذلك. لكنه كان يعرف من الإنكليزية القدر القليل الذي أتاحته له سنوات قسم اللغة العربية في «العالية». لكن الترجمات عن الآداب الأجنبية كانت ميسورة إلى جانب ذلك، كان البياتي يجتمع إلى عدد من الأصدقاء يتدارسون مختارات من الشعر الفرنسي، والبياتي يصغي ويستوعب، ثم يكتب شعراً دون وزن ولا قافية، معتمداً على موهبته الشعرية ويدعو ذلك «ترجمة» بالاشتراك مع (أحمد مرسي). من هنا جاءت معرفة البياتي بشعراء فرنسيين مثل (أراكون) و (بول إيلوار) فراح يحاكي بعض أساليبهم في الشكل، مما يجعل ذلك نوعاً من التجديد في أسلوب الكتابه الشعرية في عراق أواسط الخمسينيات. ففي قصيدة (أراكون) بعنوان «شظايا» نجد ٢١ مقطعاً مرقّمة، بعض المقاطع فيها سطر / بيت واحد، مثل «أتعرف كلمة الخجل؟» أو سطرين مثل «حاولوا أن تدخلوا في بيت شعر فرنسي / هذه الكلمة التي تشبه الخنجر «ساقية سيدي يوسف». نجد شبيه ذلك في قصيدة البياتي

بعنوان «عين الشمس» حيث نجد المقطع الثالث يتكون من بيت واحد «تقودني أعمى إلى منفاي : «عين الشمس» وفي قصيدة «حب تحت المطر» نجد المقطع الثالث يتكون من سطرين / بيتين «كانت تبكي في داخله / سنوات طفولته الضائعة العجفاء» ، وفي المقطع السادس سطران، في كلّ منهما كلمتان وحسب «ثورة موتى :/ كانت زلزال». وفي قصيدة «أولد وأحترق بحبّي» نجد المقطع الثامن يتكون من سطرين «لم تترك عنوانا/ قال مدير المسرح وهو يمطّ الكلمات». وقبله المقطع السادس يتكون من سطرين كذلك «أصرخ لارا/ فتجيب الريح المذعورة لارا». كتب (إيلوار) قصيدة بعنوان «سبع قصائد حب» ربما كانت في ذهن البياتي عندما كتب «تسع رباعيات» أو عشرون قصيدة من برلين (١٩٥٩) حيث نقرأ : «قميصه الممزّق الأردان / وفرشة الأسنان / وخصلة من شعره لوّنها الدخان / صديقنا تلمان....».

في هذه الأمثلة جميعاً نجد محاولات جادّة في تطوير «شكل» القصيدة العربية بالاقتصار على الكلمات الضرورية جداً لإبلاغ المعنى أو توضيح الصورة، وهو ما دعت إليه نازك في تفسيرها سبب اتخاذ أسلوب «الشعر الحر» للوقوف بعدد التفعيلات الضرورية للمعنى، دون الاضطرار إلى تكملة عدد التفعيلات في بحر من البحور التراثية المعروفة، وهو ما فعلته في قصيدة «الكوليرا». هذه المحاكاة الواعية لشعر أجنبي، هو الفرنسي في هذه الحالة، تقع في سياق الانفتاح على الثقافة الأجنبية لإغناء الشعر العربي في العراق. هذا من ناحية «الشكل» وهو أول ما سعت إليه نازك. أما من حيث المحتوى، فإن التجدد في شعر نازك هو هذا الانفتاح على الشعر الإنكليزي بشكل خاص، سواء بترجمة نصوصه، أو بالإشارات إليه تضميناً. عند بدر يستمر التطوير في الشكل بتطوير شعر التفعيلة وتداخله مع شعر الشطرين في أحيان كثيرة توكيداً على رأيه أن التجدد يجب أن ينبع من التراث أساساً. إلى جانب ذلك، نجد التجدد في المضمون يتخذ عند بدر هذا الانفتاح النهم على الأساطير والرموز من مصادرعديدة مع توكيد واع على الأساطير والرموز العربية – الإسلامية، توكيداً على أن التراث يجب أن يكون المهاد في التطور والتجديد. وعند البياتي نجد التوجّه ذاته. مثل بدر، انفتح البياتي على الأسلوب «الصوري» الذي نجد أحسن أمثلته في «مقدمات» من شعر (إليوت). نجد ما يذكّرنا بالأسلوب الصوري في قصائد البياتي مثل «سوق القرية» و«الحديقة المهجورة» و«في المنفى».

مثلما جدّد البياتي في شكل قصيدة التفعيلة بإيرادها على مقاطع مرقمة، محاكاة لبعض الشعر الفرنسي، نجده يخطو بالشكل خطوة أخرى نحو التجديد بجعل التفعيلة تستمر على مدى أسطر طويلة بحيث تغدو القصيدة أشبه بصفحة من النثر. من ذلك قصيدة «الموت في البسفور» حيث نقرأ : «مررت باستامبول بعد الليلة الألف وبعد السنة العاشرة، التقيت بالرفاق : كان بعضهم مات وكان بعضهم شاخ وكان بعضهم خان ضياء القمر الطالع في البسفور بعد الليلة الأولى....» إلى جانب هذا التجديد في شكل القصيدة القائمة على التفعيلة، نجد دواوين البياتي اللاحقة ملأى بالإشارات والهوامش والشروح، مما يضفي متعة على قراءة شعر لم يعد يلتزم الشطرين وحرف الرويّ الواحد.

✡✡✡✡

منذ أن أصدر «خفقة الطين» عام ١٩٤٦ أثبت بلند الحيدري وجوده شاعراً مكتمل الأدوات، منفتحاً على التجدد في مجال الشكل والمحتوى. لم يكن للحيدري أساس من دراسة جامعية أو معرفة بلغة أجنبية، لكنه كان قارئاً جيداً، معنياً بفنون الرسم والنحت، كثير الاختلاط بالشعراء والأدباء والفنانين الذين كانت تزخر بهم بغداد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. نشر عدداً من المجموعات الشعرية، وجميعها بأسلوب شعر التفعيلة وبخاصة في الأعمال التي نشرها في عقد الخمسينيات وما بعده. وفي عام ١٩٧٢ نشر الحيدري قصيدة طويلة، بشعر التفعيلة، بعنوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» احتفلت بها الأوساط الأدبية في بيروت بشكل بارز. كان التجدد في شعر التفعيلة عند الحيدري يكاد أن يكون بمعزل عن أنشطة مجايليه، لكنه في الوقت نفسه شديد الارتباط بهم. في شعر الحيدري نجد العناية بتطوير شكل قصيدة التفعيلة على أشده. فهو يكتفي بكلمات قليلة جداً في البيت/ السطر الواحد، للتعبير عن الصورة أو الفكرة، وهو ما سعت إليه نازك أساساً، كما سبق القول. وأحياناً نجد على السطر كلمة واحدة وحسب، وهي الكلمة المعبّرة الوحيدة للفكرة، أو الموحية الوحيدة في سياق الجملة الشعرية قبلها، أو الجملة الشعرية التي تليها. مثل تلك المفردات كلمة : وطن – ونموت – بسكوت – سيدتي – كالعهن – وتعيد – وبكيت – كفناً – دمي.... وأحياناً تأتي الكلمة المفردة تحت آخر كلمة في السطر قبلها، ويكون قبل تلك الكلمة فراغ في السطر. أحسب أن هذا قد تعلّمه الحيدري وبعض مجايليه في أسلوب (إليوت) ومما ترجم من شعر أجنبي.

فرصف الكلمات على الأسطر بهذا الشكل الواعي هو بعض أساليب الصورية التي نجدها في شعر (إليوت) بخاصة. شكل القصيدة على الصفحة هو ما يعنى به الحيدري بشكل خاص، وهو ما نجده في حوار مثلاً.

هذا مقطع من قصيدة «الحدود المسروقة»:

وطني
كيف اذنت لنخّاس قذرٍ
أن يسحبني
من أذني
ويطّوف بي في كلّ المدنِ
عبداً معروضاً للبيعِ
بأبخس ما يُطرح من ثمنٍ؟

هذه قصيدة تستقطر مرارة الغربة عن الوطن، بكلمات بسيطة. كل كلمة فيها صورة موحية. الكلمة الأولى في السطر الأول «وطني» تسيطر نغمتها على القصيدة كلها وتبقى ترنّ في الأذن، حتى بعد الانتهاء من قراءة القصيدة. نجد في تجديد الحيدري عناية خاصة بالأسطورة والرمز كما نجد عند زملائه. هذا شاعر يكاد يكون نتاج فطرة وموهبة، فصوره لا تقوم على «مرجعيات» أكاديمية مثلاً، بل تمتاح من خيال خصب وتأمل في الواقع حوله. وهذا ما وجده شاعر من وزن السياب في شعر الحيدري. «بلند الحيدري.. هذا الشاعر الممتاز الذي أعتبر العديد من قصائدة الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منّا المفهوم السطحي للواقعية أن نعتبرها واقعية» قال السياب هذا عام ١٩٥٦ أي في ذروة صعوده شاعراً، علماً بأن بلند الحيدري لم يعرف عنه انتماؤه إلى فكر سياسي بعينه أو حزب أو جمعية، بل كان لديه إحساس بالمواطنة بمعناها الأوسع. تطوير شكل القصيدة عند الحيدري هو الذي دفع السياب، وهمّه الأول تطوير الشكل ليكون في خدمة المعنى، أن يدلي بتلك الشهادة.. ومرّة أخرى، لا غيرة ولا تحاسد بين شعراء التجديد في عراق منتصف القرن العشرين.

وشـهـادة أخـرى من عـبـد الـوهـاب الـبـيـاتي عـام ١٩٥٢ ، في بدايات الـحـيـدري في الظهور شـاعـراً : «إن بلند شـاعـر مبدع في أسـاليبه الجـديدة التي حـققـهـا ، وفي طريقته التي لا يقف فيـهـا مـعـه إلاّ شعراء قلائل من العراق». وعن «الجديد» في شـعـر بلند الحيدري يقول حسـين مروّة : «الجديد في هذا البناء الشـعـري الأسطوري ليس هو التـمـاسك المحكم في البناء ، وليس هو الـتـصـوير البـارع لدقـائق الخلجـات الإنسـانيـة عند ذروات التـوتر العاطفي ، وإنما الجديد – رغم القيمة الفنية الفائقة لهذين الأمرين – هو قدرة الشـاعـر على إدارة الصـراع الداخلي بين مـخـتلف الدوافع المتناقضة بطريقة تتوالد فيـهـا الأحداث من قلب الصـراع ذاته ، بحيث اسـتـغنى الشـاعـر عن أسلوب السـرد كليـاً... وهذا يكشف عن طاقة إيحائية زاخرة».

لا ينقص من قيمة التجديد عند زمـلاء بلند الثلاثة أنهم كانوا ينهلون من عالم الكتب والدراسـات المنظمة، مما أغنى تجاربهم وزاد في تألق مواهبهم الشعرية. ولكن إبداع شـاعـر يقـوم على قـدراته الفطرية التي تغـذت بقـراءات منوعـة ، وبلغـتـه هو، لا بلغـة أجنبـيـة، مـع انفتـاح على المحيط الثقـافي حوله جعل من تجديده في شـعـر الخـمـسينيات في العـراق، حتى نهايات القـرن العشـرين، دليلاً آخر على أن الموهبة الفردية يمكن أن تتغذى بالتراث، لتـجعل من صـاحب الموهبـة شـاعـراً كبيراً، حتى بعد الخـامسـة والعشـرين من العـمـر، وليبتسم (إليوت) راضيـاً من عالمه الآخر، إذ يرى شـاعـراً يتألق حتى لو لم يكن يعرف سبعاً من اللغات الأجنبية، «يدعّم بها خرائبه».

✡✡✡✡✡

في بداية الـخـمـسـينيات في القرن العشـرين، وفي بوتقة الشـعـر العـربي في العـراق التي كـان اسـمـهـا دار المعلمين العـالية، كنا نعيش التطور في الشـعـر المتجدد يومـاً بيوم. وكانت أشعار نازك وآراؤها التي طرحتها في ديوانها الثاني حديث جميع الطلبة في الدار، لا أسـتـثني من ذلك طلبـة الأقسـام العلمـيـة. كـثـير من هؤلاء كـانوا يـحـفظون شـعـر سليـمـان العيسى، القادم من الإسكندرونة، ليعاصر نازك في قسم اللغة العربية، ويتخرج بعدها عام ١٩٤٧، ويودع الدار بقصيدة شطرين، كلها رقة وحنين:

سليني وقد أوفى على السفر الركبُ

أعامٌ مضى يا دارُ أم حلمٌ عذبُ

تفقّدتُ قلبي للوداع فتمتمتْ

يداي على صدري..وأين لكَ القلبُ

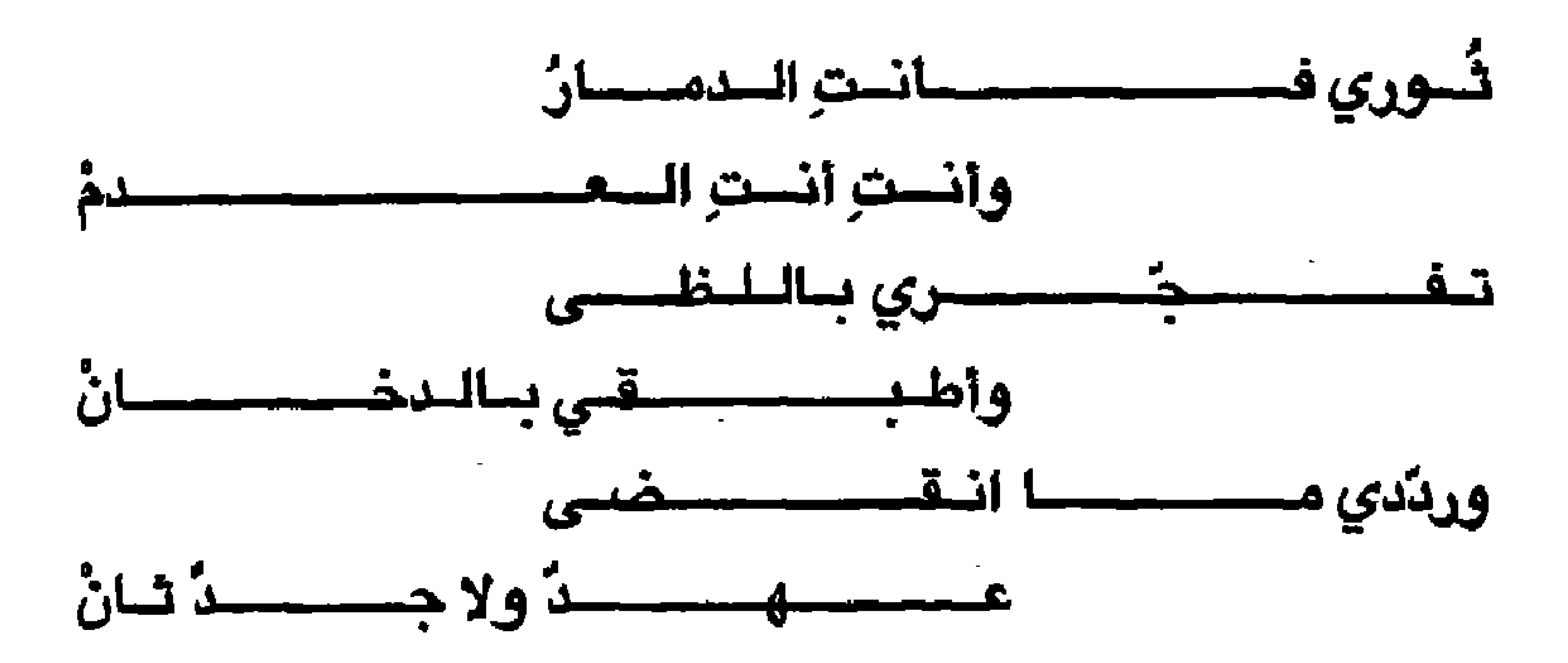
وكان بيننا شعراء من أولئك الذين نبتوا على شطآن العمارة، التي تغذّي منابت النخل والشعر، مثل شطآن البصرة، لتدفع بهم رياح الجنوب إلى بوتقة الشعر في بغداد. هذا اسمه عبد الرزاق عبد الواحد، تلك اسمها لميعة عباس عمارة، من أقربائه الأدنين، كلاهما ينظم الشعر بالعامية والفصيحة. وهذا البصري اسمه سعدي يوسف، نشأ تحت ظلال النخيل التي عرفها بدر شاكر السياب. جمعيهم شعراء، ننتظر شعراً ينشدونه لنا في الساعة العاشرة كل خميس، من «القاعة».

وفي مهرجان الشعر الذي أقامته «العالية» عام ١٩٥٠ فاز بالجائزة الاولى عبد الرزاق، فتكرّس «شاعر الدار» من يومها، بقصيدة عنوانها «لعنة الشيطان» شارفت مئة وخمسين بيتاً، بمقاطع من أربعة أبيات وحرف رويّ واحد، يتغيّر في المقطع التالي، يرفده بحر الخفيف، على نسائم رومانسية استعذبها شعراء العراق، مثل كثير من شعراء الأقطار العربية الأخرى، في عقابيل الحرب العالمية الثانية. مثل نازك كان عبد الرزاق ينظم أغلب قصائده في هذه المرحلة على مقاطع متغيرة القافية، وبحر الخفيف غالباً. وفي هذا بعض تباشير التجدد في الشعر العربي في العراق، في جوّ تشيع فيه أشعار الزهاوي والرصافي والشبيبي، الذين لم يخرجوا عن شعر الشطرين وحرف الروي الواحد.

وفي عام ١٩٥١ تكرر فوز عبد الرزاق بالجائزة الأولى في مهرجان الشعر في «العالية» بقصيدة بعنوان «الحرب» وكانت حرب كوريا مثار هلع الجميع. هذه قصيدة بأسلوب الشطرين، ومقاطع طويلة نسبياً، تبدأ بمقطع قصير يتراوح بين أربعة الى ستة أبيات، تتغير بعده قافية المقطع اللاحق :

في قبضتيكِ اصفرارُ

وملءُ عينيكِ دمْ


ثُوري فـأنـتِ الـدمـارُ
وأنـتِ الـعـدمْ
تفـجّـري بالـلظى
وأطبـقي بـالـدخـانْ
وردّدي مـا انقـضى
عـهـدٌ ولا جـدٌ ثـانْ

كانت هذه القصيدة، وقصيدة «النشيد العظيم» التي تلتها، تعبيراً عن التزام سياسي بمعناه الواسع، وهو ما يسم شعر عبد الرزاق في حقبة الخمسينيات والستينيات، وقد جرّ عليه مشاكل كبيرة مع السلطة، لأن كل مفكر أو شاعر منفتح على الإنسانية بمعناها الأوسع كان يعاني من تهمة «معاداة النظام الحاكم» في تلك الأيام. من حيث التجديد في شكل القصيدة، نجد عبد الرزاق يسير في تيار قصيدة التفعيلة، مع مراوحة القوافي والتزام التفعيلات التراثية. لم تعد المشاعر الذاتية والتهويمات الرومانسية ما يشغل الشاعر العراقي في الخمسينيات والستينيات. نجد هذا عند البياتي كما نجده عند عبد الرزاق، في قصيدته من عام ١٩٥٧ بعنوان «شيء لم افقده» نقرأ :

انا لا ازال فلا تظنّي
اني بغيرك لا اغنّي
فعلى شقائي
انا لا ازال كاصدقائي
للأرضِ
للبسطاءِ
للدنيا باجمعها اغنّي...

واستمر التزام عبد الرزاق بقضايا الإنسان والوطن في العقود اللاحقة. فلا تكاد تمر مناسبة وطنية في العراق أو في أقطار العروبة حتى يطلع هذا الشاعر علينا بقصيدة رائعة. مثل ذلك قصائده حول حرب تشرين، وغضبه الحارق تجاه عودة الجيوش العربية من سوح المعركة. قصيدته «أيها الغضب الحنظل المرّ» واحدة من تلك القصائد. وعن وقف إطلاق النار في ١٩٧٣/١١/٢٣ يصرخ الشاعر :

يا كلّ أثوابِ النساءِ في عواصم العربْ
انحسري تحت الصدورْ
انحسري فوق الرُكبْ
قد جلب الرجالْ
من حومة القتالْ
سلاحَهم وعادوا
المجدُ للصدور والأفخاذْ
والكأسِ والحشيشْ
يسقط يا يسقط يا يعيشْ...

في عقد التسعينيات يظهر تطور عجيب في شعر عبد الرزاق. فكأنه استنفد كل موضوعات الالتزام والالتصاق بالإنسان والوطن، فانكفأ على نفسه يكتب شعراً عن الحب في مرارة يصعب تسويغها إلا أن يكون شعوراً بالخيبة عما يرى حوله من أحوال الوطن والناس. ثمة مجموعة بعنوان «قصائد في الحب والموت» (١٩٩٣) يخاطب «الحبيبة» في إحداها بقوله:

يا من جـعلنا لـهـا أضـواء أعـيننا
شـعـراً فلم ننقطع يومـاً عن الغـزل

«هنا قصائد شطرين وقصائد تفعيلة، وكلها تنبض بمشاعر شباب الستين ويعضها مراهق. كيف حدث هذا ؟ ثمة مجموعة أخرى بعنوان «قصائد كتبت لها» (١٩٩٥) ويضمنها «قصائد كتبت لغيرها» وجميعها تفيض عذوبة، لكن السؤال الكبير يبقى صداه : كيف تحوّل هذا الشاعر الملتزم إلى عاشق على مشارف السبعين ؟

في جميع قصائد عبد الرزاق نجد تطويراً واعياً لشكل القصيدة.ثمة حواريات عديدة وقصائد درامية يتوزع البيت فيها بين متكلمين اثنين أو اكثر، مثل «الحرّ الرياحي» كما نجد تلك القصيدة العجيبة «الصوت» (١٩٩٧) بمقاطعها الأربعة :

١- النبوءة والسفر
٢- إرم قبل الطوفان

٣- الطوفان

٤- إرم بعد الطوفان

هذه قصيدة رُؤْوِيّة يسخّر الشاعر فيها أسطورة إرم ذات العماد وخراب سدّ مأرب وكأنه كان «يرى» ما سيحل في البلاد من خراب ودمار، يعرض كل ذلك بصور من الهلع، كأنها صور يوم الدينونة كما نقرأ في «رؤيا يوحنّا اللاهوتي».

✡✡✡✡

في تجديد وتجدّد شعر الشطرين إلى شعر يعتمد تفعيلة تراثية، تتحرر من العدد الذي حدّده الخليل، في البحور التي وضع أسماءها من موروث الشعر العربي في زمانه، نجد أولى الخطوات التي بدأتها نازك في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين. ثم تسلّم راية التجديد والتجدد بدر شاكر السياب، الذي شارك نازك في خطواتها الأولى. راح السياب مندفعاً في مسار التجديد والتجدّد، فأفرط في استخدام الأسطورة والرمز من مصادر عربية وإسلامية، مشرقية وغربية. وتبع هذين الرائدين معاصرون ورفاق مسيرة، مثل البياتي والحيدري وعبد الرزاق وسعدي وعشيرة من شعراء العراق في أواسط القرن الماضي، أحسب أن الشعر العربي في أقطار العروبة قد اغتنى بتجارب هؤلاء الروّاد، وآمل أن يضيف التابعون إلى إبداعات من سبقهم، لكي نرى فتوحات جديدة، تمهد لتطور جديد.

****

الأستاذ الدكتور عبدالواحد لؤلؤة

- من مواليد الموصل، ١٩٣١م.

- تخرج في دار المعلمين العالية - ليسانسيه (شرف) في الإنكليزية، ١٩٥٢م .

- تخرج في جامعة هارفرد - ماجستير - ١٩٥٧م.

- تخرج في جامعة ويسترن رزرف - كليفلند - أوهايو - دكتوراه في الأدب الإنكليزي ١٩٦٢م .

- بدأ تدريس الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد عام ١٩٦٢م، ورأس قسم اللغات الأوروبية، ثم تدرّج في المراتب الأكاديمية حتى مرتبة الأستاذية عام ١٩٧٨م .

- تنقل في تدريس الأدب الإنكليزي والترجمة والأدب المقارن والإشراف على رسائل الماجستير في جامعات بغداد - الكويت - الأردن - الإمارات العربية المتحدة - ماليزيا.

من مؤلفاته المنشورة:

١- البحث عن معنى، بغداد ١٩٧٣م، بيروت ١٩٨٣م

٢ - إليوت: الأرض اليباب، بيروت ١٩٨٠م، بغداد، ١٩٨٦م، بيروت ١٩٩٥م

٣ - النفخ في الرماد، بغداد، ١٩٨٢م و ١٩٨٩م.

٤ - منازل القمر، لندن ١٩٩٠م.

٥- شواطئ الضياع، بيروت ١٩٩٩م.

٦ - مدائن الوهم، بيروت ٢٠٠٢م.

من الأعمال المترجمة:

(٢٨) كتاباً من الإنكليزية إلى العربية، (١٤) كتاباً من العربية إلى الإنكليزية.

١ - وليم شكسبير: ثلاث مسرحيات نشرتها وزارة الإعلام بالكويت: تيمون الأثيني ١٩٧٧م، بيركليس. ١٩٩٠م، سيمبلين ١٩٩٢م.

٢ - موسوعة المصطلح النقدي، (١٦) جزءاً من أصل (٤٤)، بغداد ١٩٧٨م - ١٩٨٣م، ط٢ بأربعة مجلدات، بيروت ١٩٨٣م.

٣ - طاغور: أغانٍ وأشعار، أبوظبي ١٩٩٤م.

٤ - د. إسماعيل ولوس الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، الرياض ١٩٩٨م.

٥ - د. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، بيروت ٢٠٠١م

٦ - من الكتب المترجمة إلى الإنكليزية: التفكر: دراسة سيكلوجية إسلامية، كمبردج ٢٠٠٠م، الأصول السياسية في القرآن المكي، لندن ٢٠٠٢م، عقد القرض في الشريعة الإسلامية، ماليزيا ٢٠٠٢م .

****

الشاعرة العراقية في العصر الحديث
نازك الملائكة وأترابها

أ.د. سلمى الخضراء الجيوسي

عندما نتكلم عن الشعر أو عن أي فن من الفنون فنحن نتكلم عن الإبداع بغض النظر عن هوية الشاعر والفنان وجنسه. ولذا فإن تقسيم الحديث عن الشعر إلى شعر الرجل وشعر المرأة يفرض على الدارس محاولة اكتشاف خصوصية ملفتة للنظر في شعر المرأة حتى يكون لهذا التخصيص معنى وأهمية. هنا نجد أن الجواب عن هذا قد يكمن في الموضوع الشعري وإلى حد ما في اللغة والعاطفة، على أني أجد في هذا شيئاً من إقحام الأفكار المسبقة العامّة حتى يتم للناقد منفذ سهل، ولكنه لا ينطبق تماماً على الشاعرة المعاصرة اليوم بعد أن تم للمرأة العربية شيء غير قليل من التحرر العاطفي والجرأة على الحياة وصراحة التعبير والقدرة على الاختيار والتنفيذ. ثم إن قضية «الموضوع» قضية مكررة وشديدة المحدودية إلا إذا حاول الناقد ومؤرخ الأدب الاسترسال في مواضيع تتخطى الأدب المجرد إلى غيره من العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع والدراسات الثقافية والحضارية مما لا مجال له في دراسة محدودة الحجم.

ولذا فإن تناولي لهذا البحث سيكون مختلفاً عن هذا النوع من التحديد. فلو نظرنا إلى شعر المرأة العراقية الحديثة سنجد أنه يشف عن نموذج متفرّد هو في الوقت نفسه ساطع الدلالة على شمولية التجربة الإبداعية وتنوعها. لقد جمعت التجربة النسائية في الشعر العراقي الحديث مساقات التجربة الشعرية العامة في الوطن العربي في النصف الأخير من القرن العشرين وتفردت بأنها قدّمت لهذا العالم في شخص نازك الملائكة نموذجاً فذاً للريادة والقيادة وللجراة الإبداعية والقدرة على اقتحام عالم مليء بالمحظورات الفنية المتوارثة، ومجابهته في حصن من أقوى حصونه التقليدية بمثابرة عجيبة وثبات

وتحد مهذب وصارم، لقد كان بروز نازك الملائكة إلى حقل الشعر والنقد في الخمسينيات حدثاً فوق العادة غيّر خارطة الشعر العربي لزمنه ولكل الأزمنة.

سأتكلم عن أربع شاعرات، نازك وزهور ديكسن وعاتكة الخزرجي ولميعة عباس عمارة. إننا إذ نجمع بين هذه التجارب فإننا نلم بأهم التجارب الشعرية العربية في العصر الحديث من أقصاها تجريباً ومغامرة إلى تداعياتها اللصيقة بالموروث الشعري الأصيل. فنحن نمر على الشعر التراثي المستحدث في شعر عاتكة، والشعر الذي يحاول بعفوية غالباً ولكنها عفوية لا تخلو دائماً من تدخل الوعي، أن يليّن شيئاً من تراثيته ويستدعي اللغة والأسلوب والتجربة العصرية في شعر لميعة، إلى تجربة متميزة دخلت من باب عريض في بؤرة الحداثة في الصورة الشعرية وتركيب العبارة والتناول في شعر زهور ديكسن، إلى أن نجيء إلى قمة من أعلى قمم الإنجاز الإبداعي شعراً ونقداً وريادة جريئة باسلة في تجربة نازك الملائكة.

عاتكة الخزرجي:

ينتمي النموذج الشعري العاتكي إلى التراثية والتقليدية في آن، والفرق بين الأمرين كبير. فالتراثية هي أصل الشعر ومنبعه الأول وثروته التي توفر للشاعر الجديد قوة اللغة العربية وغناها الشاسع ومتانة الحبك في العبارة ودقة الإيقاعات وانضباطها، ومن خلال كل هذا يُجري الشاعر تنويعاته وتجديداته. لقد برهنت التجربة الشعرية العربية الحديثة أن الحداثة استطاعت أن تتم على أيدي شعراء استمدوا مادة شعرهم الأولى من قلب التراث الشعري العربي، كان الحديث حول التراث في الخمسينيات والستينيات، وبعضه كان يجري في الدوائر التي حامت حول الدعوة إلى التجديد والحداثة، معادياً أساساً لما يمت للتراث بصلة، المعاداة هذه لم تكن جهورية ولكنها تبطنت أغلب النظريات والبيانات التي صدرت حول الشعر وضرورة تجديده. وكانت هذه الدعوة النظرية، حتى على أيدي أولئك الذين كانوا من تلامذة التراث الشعري الباذخ، تتهم التراث بالنقص والمحدودية إذا قيس بسواه من الإرث الشعري والأدبي في العالم، ولعله لم يحدث ظلم أقسى وأشد جهلاً من هذا قط، ولكنه تمكن من الحدوث فقط في غياب أي جواب عصري دقيق حديث الرؤيا

واسع المعرفة عن هذه الاتهامات غير المدروسة، فأغلب الذين دافعوا عن التراث كانوا تقليديين غير مسلحين بأدوات النقد الحديث والبحث العلمي الصارم. أما الذين هاجموا التراث ورفضوه فقد كانوا يستمدون قوّتهم من مفاهيم اعتباطية سلحت نفسها بشعارات الحداثة الخلابة يومئذٍ والقول بالتجديد والحرية الفنية، دون أن يكون لها أساس معرفي بحقيقة هذا التراث الثريّ الهائل الذي انحدر إلينا، وما زال كثير منه مجهولاً لدينا. واستمر هذا واستشرى حتى أصبح الدفاع عن التراث رمزاً للرجعية والتأخر، كان الموقف يومئذٍ هو «إما حديث وإما قديم» ولا لقاء حميمًا بينهما. ولكني متأكدة أن باحثين كثيرين سوف يبرزون على الساحة في المستقبل القريب ويصنفون تلك الفترة والشخصيات السلبية والإيجابية التي عمرتها ويضعون النقاش الأدبي الذي جرى فيها في مكانه الصحيح من تاريخ التطور الأدبي في العالم العربي الحديث.

هذا الهجوم نجح في أن يقلل ولو مؤقتاً من أهمية الإنجازات الشعرية والنثرية الموروثة. فلو أن الدعوة ركزت على تخطي التراث لكان هذا أمراً معافى لكي يصبح الشعر متزامناً مع عصره وعصر العالم، ولكنها كانت تتضمن الكثير من عدم التقدير والجهل والاستهتار. المهم بالنسبة إلى هذه الدراسة هو أن هذه الدعوة، كما برهنت الأحداث الشعرية بعد ذلك، كانت فاشلة لأن عدداً من كبار الشعراء الحديثين الذين بنيت على إبداعهم حركة الحداثة هم في أساسهم تراثيون ينبع فنهم ويتطوّر من مخزون الإبداع الشعري العربي في أحسن نماذجه. هذه التراثية الراقية قد أثبتت وجودها في شعر السياب وخليل حاوي ونازك الملائكة وأدونيس وأحمد عبدالمعطي حجازي ومحمود درويش وإلى حد ما نزار قباني وسواهم[1]، في هذه التجارب الإبداعية تجاوز الشاعر أصداء التراث إلى إبداعه (أو إبداعها) الفردي، ولم تكن علاقته بالتراث علاقة تشرّب وتمثل عميق كما كانت عند الجواهري مثلاً (وهو رغم تراثيته الراسخة واحد من أهم الشعراء العرب في تاريخ الشعر العربي)، بل علاقة قربى أمدّته بالقوّة والسيطرة على اللغة والقدرة على اكتشاف تفريعاتها وتفجراتها الكامنة وغناها اللامحدود بحرية الشاعر الحديث وجرأته واستقلاليته. كما أخذت من الأسلوب الموروث، على ما غيّرت فيه وقلبت سياقه قلباً في بعض التجارب، أخذت منه المتانة والاقتصاد وقوة الحبك والإيقاع المنضبط.

ما كان يجب أن يركز عليه دعاة الحداثة الشعرية هو رفض التقليدية لا التراثية. وإنما التقليدية هي الآفة الحقيقية التي تسمع من خلالها ترديداً لما تشعر بأن العصر قد تجاوزه أو يجب أن يتجاوزه معنىً ومبنىً (ولم يسلم في مجال المعنى والموقف كثيرون من بين الحداثيين في تجاوز التراث إلى موقف حداثي أكيد، ولكن هذا موضوع آخر).

غير أن عدداً كبيراً من الشعراء في العصر الحديث انتمى وما زال ينتمي إلى الأمرين، عاتكة الخزرجي من هؤلاء الشعراء الذين يتحيرون بين التراثية والتقليدية. كنت أتأمل شعرها فوجدت فيه مقاطع كثيرة ذات جمال حقيقي، وفكرت أن هذه النماذج من شعرها لو وقعت في أيدي إبراهيم أو إسحق الموصلي ولحناها لكان استقبلها زبدة المستمعين بجذل كبير كما نقرأ عن استقبالهم في العصور العباسية لنماذج شعرية أقل جمالاً بكثير مما يحفل به شعرها. نحن الآن في مؤسسة رابطة الشرق والغرب «بروتا» عاكفون على الأدب العربي القديم نقدمه بالإنجليزية دراسة وترجمة، وقد استرعى انتباهي كثرة الشعر الشديد التواضع الذي امتلأت به خزانة الكتب التراثية بما في ذلك كتاب الأغاني. وشعر عاتكة يتفوق على الكثير منه:

يا حبيبي أفديك من حُرَق الوجدِ وبرح الجوى وومض الماقي

....

أنتَ عندي معنًى به أذكر اللهَ وأعنو للبارئ الخلّاقِ

أنا واللهِ قد عشقتُكَ في اللهِ وحزتُ الثوابَ في العشّاق(٢)

أو هذه الأبيات:

أُخفي هواه عليه
ما بعدَ سِرّيَ سرُّ
وإن خلوتُ فكلّي
به اشتغالٌ وفكر
أحببتُه ليس يدري
وما لنا عنه صبر
ومن تجنّيه بتنا
إليه منه نَفِر(٣)

ولكن عاتكة جاءت في عصر الثورة التقنية الكبرى والانقلاب اللغوي والتعبير الجديد المدهش والصور البعيدة عن المنطق الخارجي والتفسير المباشر، فبقي شعرها في بؤرته الخاصة محتفظاً بمكانته عند البعض، ولكنه لم يستطع الانسجام مع الحركة الشعرية العامة التي هزّت أركان القصيدة العربية الموروثة، فأبدعت وأساءت، ولكنها في كلتا الحالين غيّرت وجه القصيدة جذرياً بحيث أصبحت العودة إلى التعبير المنطقي للأفكار والعواطف واستعمال الصورة المباشرة والعاطفة الصارخة، أمراً خارج الحساسية الشعرية الراهنة عند الشاعر الحديث وعند جمهور كبير من المتلقين.

أما الناحية التقليدية عند عاتكة فتظهر بوضوح في إكثارها من شعر المناسبات الذي لا يخلو في بعض نماذجه من قصائد قيلت في مدح حاكم أو بلد معيّن[٤]، لقد عرف شعر المناسبات هجوماً مركزاً عليه منذ مطلع القرن العشرين، بدأ بشكل خاص على أيدي جماعة الديوان. غير أن النقد شيء والأعراف الشعرية المترسخة شيء آخر، فقد برهنت التجربة الشعرية العربية الحديثة على أن هذا النوع من القول وما ينطوي عليه من موقف وما علق فيه من أعراف خاصة، كان مرسّخاً في الغريزة الشعرية العربية ما عدا عند شعراء محدودي العدد قبل قيام حركة الحداثة، والتغير عن القديم الذي أصابه في العصر الحديث إجمالاً هو أنه انتقل إلى المناسبات العامة السياسية والوطنية والاجتماعية ولكنه بقي موضوعاً خارج التجربة الشخصية عند الشاعر. فنحن نرى أنه حتى العقاد الذي ترأس حلقة الهجوم على هذا النوع من الشعر لا سيما في العشرينيات من القرن العشرين عاد فملأ ديوانه بعد الأعاصير (١٩٥٠) بقصائد المناسبات. ومثله فعل إيليا أبو ماضي الذي أعرض، تحت تأثير جبران ونعيمة، عن كتابة هذا النوع من الشعر في «الجداول» (١٩٢٧) وبعده بقليل عاد بعد انتهاء تأثير المدرسة المهجرية عليه فكتب هذاالنوع من الشعر مركزاً في «تبر وتراب» الذي نشر سنة (١٩٦٠) بعد وفاة الشاعر على قصائد المناسبات، فعكس بهذا تغلغل هذا العرف الموروث في نفسه. وحتى ناجي ذلك الرومانسي الأصيل لم يتورع عن كتابة الكثير من شعر المناسبات من مديح ورثاء وتهانٍ ولم تكن صرخة مارون عبود، ذلك الناقد السابق لزمنه في منتصف الأربعينيات قادرة على أن تزعزع رسوخ هذا العرف عند الشاعر عندما قال، في ما قال، إن شعر المناسبات كوليرا الشعر وطاعون الأدب[٥].

كتابة هذا النوع من الشعر يضع عاتكة في زمرة التقليديين، إلا أنها لم تكن كذلك في مجمل شعرها، بل لعلها كانت من أولئك الذين قدموا إنجازاً كبيراً بتحريرهم المطلق للعاطفة في الشعر. كان هذا إنجازاً حيوياً شاركتها فيه الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان التي شقت الطريق هي أيضاً نحو الحقيقة العاطفية. كل منهما استطاعت، حتى قبل الرجل الشاعر في زمنها، وهنا أتكلم عن منتصف القرن العشرين، أن تعلن عن تجربتها العاطفية كاملة دون العودة إلى تأكيد الرؤيا القديمة أو ممالأة التقاليد الاجتماعية التي حرّمت على المرأة الحب والإعلان عن الحب. هذا هو الإنجاز الأهمّ الذي أنجزته عاتكة.

وقد مهّدت تجربتها وتجارب نسائية أخرى أهمها تجربة فدوى طوقان الطريق لسرب طويل من الشاعرات بعدهما أن ينظرن إلى دواخل نفوسهن ويعلنّ عن التجربة بصراحة منفتحة. فحتى في السعودية اليوم عندنا أمثلة كثيرة على المقدرة المدهشة عند الشاعرة العربية أن تخترق حواجز الممنوعات وتعلن عن حقيقة مشاعرها وتجربتها الأنثوية، كما نرى على سبيل المثال لا الحصر عند فوزية أبو خالد ولطيفة قاري ولولو بقشان وثريا العريض وأشجان الهندي وغيداء المفتي وسواهن ممن يكتبن عن تجربتهن الخاصة، وأحياناً كثيرة من وجهة نظر نسوية ثائرة رافضة للوضع الأنثوي التقليدي.

وعودة إلى التجربة العاتكية أكرر هنا أن لها ريادتها الواضحة في تحرير عنصر العاطفة في الشعر من الكبت والادعاء والرياء الاجتماعي، فمهدت لنشوء هذا العرف النسائي في الشعر الذي تطوّر الآن إلى عرف نسوي ثار على وضع المرأة الموروث وشق الطريق إلى موقف أكثر تطوراً ومجابهة ورفضاً لواقع حياة المرأة في المجتمع العربي، إلا أن هذا الموقف كان بعيداً عن شعر عاتكة، لعل شعرها من أغنى الشعر الحديث جيشان عاطفة وتعبيراً عن الحب والشوق والرغبة والتفاني وشجاعة البوح. ليس من مرادف واحد من مرادفات الحب الشديدة الغنى في اللغة العربية لا ينطبق على شعرها. غير أن شعرها بقي ممثلاً للمرأة على أنها أسيرة الرجل ورهن مشيئته:

مــــا لـي تمَلّـكنـي هـواكَ

فــأيـن لـي عـنـه المفــرْ

وغدوتُ طوعاً في يديكَ
كأنني بعض الأُكَر
ونهيتني وامرتَني
والقلبُ يتبع من أمر[٦]

وشعرها يحفل بالعتاب والشكوى والخضوع والوله والعذاب الليلي وشكوى الوحدة والحب المقلق المزلزل، الخاسر في أغلب الأحيان، الشواهد على هذا في شعرها كثيرة جداً، هذه أستاذة أكاديمية ناقدة حصيفة ولكنها في تجربة الحياة لم تشعر قط بالاستقلال والاكتفاء بذاتها، بل هي أبداً متعلقة بالرجل وهو أبداً مصدر عذاب وقلق وحيرة لها، ذو ذكورية جارحة، مستقل في حياته وفي رأيه، يجيء ولا يجيء، يعطي ويمسك، يعد ولا يفي، ممثل كامل للذكورية الموروثة التي لم تكن قد دخلت، يوم كتبت عاتكة هذا الشعر، في معرض المجابهة والرفض والمناكفة كما هو الآن في شعر المرأة العربية المعاصرة.

لميعة عباس عمارة:

ولعل شعر لميعة عباس عمارة، من هذه الزاوية، نقلة، في بعض قصائدها لا كلها، من الموقف العاتكي إلى الموقف الذي يعتبر حيثية المرأة في موضعها من الرجل والحب شيئاً مستقلاً استقلالاً لا يخلو من اعتداد وثقة وقدرة على التحدي. وهو أيضاً نقلة في اللغة الشعرية والإيقاع ولهجة الخطاب، إلا أنها تظل في علاقاتها العاطفية أقرب إلى الموقف الذي يحاول أن يجد مخرجاً من ورطة تقاليد لا قدرة عند هذه الشاعرة على تخطيها كلياً، شعرها يحفل بشجاعة البوح، تماماً كشعر عاتكة، وبقدرة المرأة العربية في العصر الحديث أن ترمي بالأعراف الاجتماعية المهووسة بصيانة المرأة وتغليف مشاعرها وأن تعلن عن تجاربها العشقية بقوة وتكرار، وقد احتفل شعرها بالرجل وجعله مرتكز تفكيرها كما شفّ عن شكوى منه ومن قدرته على الهجر والتعذيب، وما يمنع استمرار الحب في تجربتها ليس التقاليد الاجتماعية الصارمة بل تصرف الرجل وغروره:

يا آدمَ كلّ الخيرِ وكلّ الشرّ
كلّ الحبّ اللامحدودْ
يا نبعاً يتدفّق من جلمودْ[٧]

وهو أندى من الفجر وأقسى من قيظ بغداد يجمع المتناقضات وهي عاجزة عن لم شعثه، ومع أن لميعة انخرطت في الشكوى والعتاب إلا أنها لم تبالغ في ذلك فهي تقول في إحدى قصائدها:

حين تغيب، لا أقول تُقفر الأعيادْ

ولا أذوق الزادْ

وأنني أغصّ بالشرابْ

ومضجعي شوكٌ و«كلّ عامرٍ خرابْ»(٨)

ثمة هدوء نفسي محبب عند لميعة، شيء من التماسك الداخلي الذي تستحق أن تنعم به امرأة جميلة مثلها. وفي شعرها دلال تقليدي ولطف أنثوي ورقة لا تفارقها حتى في لحظات الغضب، إن موضوعها الأساسي الذي كان يحرك الشعر في وجدانها هو موضوع الحب فهي شاعرة الحب المكرسة وفي كلامها عن الحب أصالة التجربة الصادقة وقدرتها على العدوى. غير أن هذه المصداقية المؤثرة تخف كثيراً عندما تحاول مواضيع جديدة عليها كما حدث يوم اختارت أن تتبنى قضية العمال. لقد مرّ الشعر العربي الحديث في فتراته المتلاحقة بأزياء في الموضوع تبناها الشعراء بقوة، ولعل من الأمثلة الفادحة على هذا ما قام به الزهاوي والرصافي في تبنيهما الساذج للأفكار الاجتماعية والعلمية التي داهمت العرب في مطلع القرن العشرين فخلبت لب بعض الشعراء. هنا في تبنّي لميعة لقضية العمال مثل آخر أكثر حداثة زمنية على تبني مواضيع لا علاقة لها بحياة الشاعرة وتجربتها. إنها تحاول في قصيدة أطلقت عليها عنوان «قصيدة حب» أن تكرم العامل فتمنحه أعظم ما عندها وهو الحب. فبرغم اللهجة الحميمة، ولعله بسبب اللهجة الحميمة، تحدث القصيدة في القارئ الحديث رد فعل سلبي للمقولة الطيبة، فكأن لميعة لا تستطيع أن تخرج في هذا الموضوع الاجتماعي الذي يحتل حيزاً مهماً في فلسفة الاقتصاد والاشتراكية والإيديولوجيات الحديثة، لا تستطيع أن تخرج عن موضوع الحب والدل الأنثوي، فالعامل ذو الزند القوي الأسمر حبيبها، وهو سمح نقي قوي القلب، بريء من قشور العلم وجدل الباحثين الأكاديميين وافتعال أفكارهم! ثم تختتم كلامها عن العامل بالعودة إلى الدلال النسوي:

حـبـيـبي يكفـيـه وَصْـفـا
انّ امـــراةً تـنـدى لُـطـفـــا
يتـمـنّى لفـتـتَـهـا القـمـرُ
بشـرٌ لا يشـبـهـهـا بشـرُ
تـهـــواه، تـذوب بـنـظـرتـهِ
وترى كلَّ جـمـال الشرقِ بطلعتـهِ(٩)

ثمة سذاجة في هذا الموقف وتصنع كبير، وعلى لطف المقطع الأخير شعرياً، فإن قصائد كهذه لا تضيف شيئاً إلى معرفتنا بالوضعية الإنسانية أو بالشعر.

ولكـن لميـعة تبـدع فـي عـدد مـن قصـائدها المكرسـة لموضـوع الحب والرجل. فـي قصـيـدتـها «السـؤال المتـعب» ثمـة بحث ملهوف عن رفيق، ولكن الرجـال يمرون في دربها ويختفون:

وتمّحي الرجالْ
كلٌّ يجرّ خلفه ظِلاً
بلا رجوعْ
ومرّةً...
ظننتُه دعاني
كان قريبَ الخطوِ من مكاني
شممتُهُ،
ما زال طِيبٌ منه في أرداني
لبّيتُ أعدو..
خدرتْ رجلاي
جفّ الحرفُ في لساني
ومرّ من دربي الذي انتظرتُه دهرا
وما رآني(١٠)

في القصيدة التالية نعرف كيف تجمع لميعة المتناقضات، فهي تستهلها بمدح جمالها الأنثوي الساحر المكتمل، فتجمع شهيرات العالم القديم في شخصها إلا أنها ولدت في الزمان والمكان الخاطئين:

أنـا كلُّ اللائي ذكـرتَ، ولـكـنْ
أخطـا الوقتَ والمكـانَ السفينُ
ورمتني الأقدارُ فـوق صخـورٍ
دون مـاءٍ، مـا ظلّلتْهـا غصـونُ[11]

لا يستطيع الناقد والقارئ إلا أن يتعاطف مع هذه النبرة الحزينة المفعمة برثاء الذات دون أن تقع في مهاوي العاطفية المائعة والشكوى اللجوج، فهي على اعترافها الدائم بمصائب القدر عليها، وبفقرها وعذابها اليومي كما نرى في قصيدتها هذه إذ يتعرض منزلها لدلف الأمطار والانهيار، تظل متماسكة النفس ولا تلجأ إلى محاولة إثارة الشفقة واللعب بعواطف الآخر.

بالإمكان استقراء الكثير عن حياة هذه الشاعرة من شعرها، ولعل أهم ما فيه هو وقوفها الحائر إزاء وضع اجتماعي تم فيه اختلاط كبير للرؤى التي بدأت تتوافد على الوطن العربي، ولقاؤها مع الرؤى الموروثة لحياة المرأة ومعيقات هذه الحياة. ودارس شعرها يخرج في النهاية بإحساس مبهم وحيرة السؤال الذي لا جواب عنه. فلعلها هي نفسها لا تعرف جواباً للتناقضات التي سيطرت على شعرها وعلى نفسيتها المرهفة التي تحفل بلطف كبير، هذه الشاعرة التي تمضي سنوات حياتها الناضجة في مكان قصي من العالم، ترى ما الذي تحلم به اليوم، وما هو الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله رؤاها الشعرية؟

زهور ديكسن:

إذ نجيء إلى زهور ديكسن ندخل في عالم تجريبي غير مألوف في شعر المرأة من جيل زهور، يكنّ مفاجأة لامحدودة للدارس. هذه سيدة من مجتمع مبنيّ إلى حد غير قليل على قواعد موروثة، وحياتها وتعاملها مع الآخر ينبع من داخل قانون التقاليد الاجتماعية

الراسخة في بغداد وسواها من المدن العربية. لقد حافظت طول حياتها على الموروثات الاجتماعية فحفلت بالكرم والضيافة ورعاية الأسرة وإرضاء الزوج وتكريم الأصدقاء وسلسلة المقاييس الاجتماعية الدقيقة التي قد يجدها بعضنا مملة ومتعبة، ولذا فأنت لا يمكنك عندما تلتقيها اجتماعياً أن تتكهن بأن هذه المرأة استطاعت أن تشق الطريق في شعرها إلى التقنية الحداثية بمحض الغريزة الشعرية. فبهذه الغريزة العجيبة تمكنت زهور، في الأجواء الجديدة التي بدأت تخيم على حقل الشعر الحديث، من اقتباس نكهة الحداثة وسرها التقني الأول في تعامل الشعر مع الصورة وتركيب العبارة، كيف حدث هذا؟ هذه امرأة لا تتقن اللغات الأجنبية، ولا تتمثل النظريات، ولا طاقة لها على ذلك، وهي بعد لا تقيم علاقات واسعة مع شعراء العالم، وتكتفي بمن حولها من النقاد وبمن يمرّ منهم في عالمها المحصور في أوقات متقطعة، فكيف تم لها هذا الإنجاز الذي امتنع على الكثيرين؟ هذا التناقض بين واقعية الإنسان المعيشية وبين أدائه الفني لا تفسير له إلا أن الموهبة الإبداعية في بعض التجارب ليست بالضرورة مندمجة في وعي المبدع ولا تنبع من معرفته اليقينية بالأمور، بل لها حياتها المستقلة عن المعيشة والهموم اليومية التي يعيشها صاحبها، فتحيا في عالم منفصل وتمتص التغيرات في الفن باستقلال عما يجري حولها من أحداث وما تلقنته من أساليب فنية مباشرة، ويصبح في مقدرتها أن تختصر الخطوات التي يمر بها الفن عادة ليصل إلى ما استطاعت أن تصل إليه بمحض الغريزة الشعرية المتوفزة.(١٢)

إن تاريخ الأدب لا يوفر أمثلة كثيرة على هذا النوع من تخطي التطوّر الطبيعي الذي يحدث للشعر والشعراء لا سيما عندما تكون التجربة الشعرية انقلابية كهذه التجربة، تناقض الموروث ووضع الشعر، في فترة زمنية معيّنة، مناقضة حادة.

ولكن ثمة تجربة أخرى حداثية متكاملة حدثت عندنا في الشعر سابقة تاريخاً لتجربة زهور، وهي تجربة محمد الماغوط، فقد جاء هذا الشاعر من «السلمية» في نهاية الخمسينيات ولم يكن قد أنهى من الدراسة أكثر من الابتدائية ولم يكن يعرف لغة أجنبية، وأحضر معه إلى بيروت ديوان شعر حداثي التقنية الشعرية وحداثي الموقف والرؤيا، ومكتوباً بالنثر وكان هذا بداية سيرة شعرية متميزة(١٣).

زهور كتبت شعراً موزوناً ولكن رؤياها قصرت عن رؤيا الماغوط حداثياً، إذ إن شعر الماغوط ثورة محرورة ضد الظلم والطغيان والتعسف السلطوي في العالم العربي يصور الشاعر، لا قائداً ومرشداً وبطلاً ونبياً، بل ضحية الوضع القائم وفريسة مع الآخرين للظلم والاضطهاد ولكنها فريسة تناضل حتى الإرهاق، وهذا موقف حداثي، بينما غلفت زهور رفضها لأوضاع قد لا تعجبها تحت وطأة الإحساس بالوطنية وضرورة وحدة الصف:

يا وطنَ القهر
لو كنتَ لي..
سلَّماً من جحيم المدى
لارتقيتكَ يا وطنَ القهر[١٤]

إنه موقف القبول الاضطراري، ولكن قدرة هذه الشاعرة على تفجير الطاقة الكامنة في الصورة الشعرية وفي تركيب العبارة كبيرة. شعرها يتغلف ويكتسي بمسحة ضبابية:

قلبي نهرٌ أخضرْ
من يملك أن يفتحَ بابَ النهرِ الأخضرْ
والغيمَ الذهبيَّ وقلبي[١٥]

من الواضح حتى من هذين المثلين القصيرين أن لغة زهور الشعرية تنبع من مخزون الحصيلة اللغوية العربية الأصيلة التي تتعامل معها زهور بجرأة ومقدرة:

إن المرايا التي تتقرّى الجراحْ
التي ضُمّخت بالدم المستباحْ
المرايا التي تمنع الوجة عن أن يرى
حُقَّ أن تُكسرا[١٦]

إن أول ما يكتشف قارئ شعر زهور هو أنها لم تلجأ قط إلى المألوف الجاهز رغم اطمئنانها الكامل للغة التراثية التي كانت ملك يديها. وفي شعرها تشكيلات لغوية جديدة وترابطات مفاجئة للكلمات والتعابير تجيء عادة مشعة وذات نبرة صادقة متوهجة:

أبداً يتملّى البصرْ
يتضوّا إذ ينضوي ليله

خصلات ضحًى

يعتلي

شقّةَ البعدِ للمرتقى

بالزمنْ

وعلى ربوةٍ

عند باب الرياحينِ

ليلَ اصطفاقِ المرافئ

بالصمتِ

ماسورةً بالشجنْ

أبداً

يتملّى البصرْ

يتضوّأ.. إذ ينضوي ليلُهُ

خصلاتِ ضحًى

بالبصرْ

كلُّ شيءٍ يجاوره النورُ

حتى

زوالِ البصرْ.[17]

إن عندها قدرة على مفاجأة القارئ باللجوء البارع إلى التناقض:

أتعلم سرَّ مفاجأةِ الضوءِ في حزمة الانتماء؟

ليورقَ مني اخضلالهْ

لأني تفاديتُ ليلَ الملاله

لأن الأماسي

تمرّ سراعا.. كعمري

تفرّ سراعا.. كعمري

فتتركني طلقةً كالغزاله[18]

إنها، كعدد من الشعراء الآخرين الذين تشربوا حداثة المبنى لغة وصورة وتركيب عبارة، تصدر من قلب التراث العربي الشعري في نصاعة لغتها وقوة عبارتها، يبدو أن هذه الظاهرة اللغوية لا تتناقض مع المقاربة الحداثية، فقد برهنت على ذلك التجربة عند العديد من الشعراء الذين دخلوا بنجاح في تجربة الحداثة، على الأقل من الناحية التقنية أي لغة وصوراً، رغم الهجوم الخالي من المعرفة الذي شنه بعض الشعراء العرب على اللغة العربية في العصر الحديث. ورغم تجارب أخرى حاولت استعمال لغة أقرب إلى اللغة المعاصرة وإيقاعات الحديث العادي وتركيب عباراته كما نجد في تجربة صلاح عبدالصبور المتميزة في حد ذاتها، غير أن هذه التجربة لم تستطع أن تصبح عُرفاً في الشعر الحديث وتمسك شعراء رئيسيون، دون سابق تصميم منهم، باللغة الكلاسيكية الموروثة الغنية بمخزونها الواسع، مكتشفين فيها مرادفات جديدة وتنويعات لا حصر لها ولن تستهلك نفسها في المدى القريب، كما أظن. الشعر العربي الحديث، في أقوى مغامراته الإبداعية وأروعها، برهن على أن مقولة إليوت الشهيرة عن ضرورة تجديد الشعر بالعودة إلى لغة الحديث العادي لا تنطبق على كل شعر وعلى كل لغة.

في الصورة كذلك باعدت زهور، بقوة حدسها الشعري، ما بين طرفي التشبيه في العديد من صورها، وعلى شفافية الكثير من هذه الصور فإنها يندر أن تكون مباشرة بل تحتاج إلى أن يستبطنها القارئ أولاً حتى يتمثلها، وهي على مستوى راقٍ من الكثافة والتركيز. أما موضوعها فهو أيضاً لا يتيح نفسه إلى إدراك القارئ مباشرة بل يحتاج إلى التأمل حتى يتمثله القارئ كليّاً، ولكنه ينجح، ككل الشعر الجيد، في الدخول سريعاً إلى حساسية القارئ الحديث مؤدياً معناه الشعري على الفور، وهو تمثل لا يعتمد على حرفية النص بل على إيحاءاته وإيماءاته، في القصيدة التالية تكتب عن رد فعلها عندما دخلت إلى إحدى القاعات الرسمية على ما يبدو:

ادخل الطابقَ المرمري

البلاطَ المرقّط

يفترش النسرُ جنحيه

يقتسم اللونَ

ليلَ الكريستالِ
أروقةَ الطابق المرمري
البلاطَ المرقّط
....
و... شيءٌ
يُشيع البرودةَ في النفسِ
ريحٌ
ومئزرُ أمّي على حافة السور
ابكي
أصفّق
أسقطُ
نجماً على حافةِ
السور[19]

لقد كتبت زهور جلّ شعرها في فترة محتدمة من فترات الحياة العربية. هذه الفترة طويلة تحكمت بالموضوعات والأداء الشعريين. ولعل زهور لو عاشت في فترة أخرى لكتبت المزيد من الشعر حول المواضيع الإنسانية الشمولية على غرار قصيدتها «كفان في الماء» وفيها تقول:

ديدبانُ الضحى
بين خانِ الخليلي
وبابِ الحسينْ
مدّ للريح كفّينِ
كفّاً تُساوم خانَ الخليلي
تُسامر خانَ الخليلي
وكفّاً..
تلمّ الذبابَ الخريفيَّ
عن وجه أطفالِ
باب الحسينْ[20]

نازك الملائكة:

من حق نازك الملائكة علينا أن تكرس ندوة كاملة لإنجازها، إذا كان علينا أن نزن الأمور بميزان دقيق مجرد. بهرنا كبر هذا الإنجاز وأهميته لزمنه. إنها من هؤلاء الذين كان مجيئهم إلى الحياة في فترة معينة من تاريخ عالمهم حدثاً أضاف إضافة حيوية لتراثهم الأدبي والثقافي.

شاعرة كبيرة، ناقدة متميزة، رائدة تسلحت بالرؤيا الصائبة والشجاعة التي لا تضاهى، امرأة شقت طريقها إلى الموقف النسوي الذي طرح نظريات لم يألفها العالم العربي وقتئذٍ رافضة الفوارق المجحفة بين الجنسين، والافتراضات الخالية من المنطق والحق، ومستعينة على ذلك بحجج لا يمكن دحضها وإبطالها، كل هذا تم لها في منتصف القرن العشرين قبل أن تشتد الحركة النسوية في الغرب وتصبح عالماً جديداً حافلاً بالتنظيرات والتحديات والنقاش الحاد.

سأبدأ بعملها الريادي الأكبر وهو الدور الحاسم الذي لعبته في تحرير القصيدة العربية من قيود شكل الشطرين الذي فرض نفسه، لأسباب تقنية خالصة، على الشاعر العربي لمدة أكثر من سبعة عشر قرناً. إن هذا زمن طويل جداً لاستمرار أي عنصر من عناصر الفن دون تغير ذي بال. لا بد إذاً أن استمراره اللجوج هذا لم ينجم عن جمود العقل الإبداعي العربي كما أحب البعض أن يدّعوا، لأن جميع عناصر القصيدة الأخرى تغيرت: اللغة والأسلوب والأعراف الشعرية والصورة والموضوع، فمنذ العصر الجاهلي أبدى الشعر العربي دينامية كبيرة حملته خلال اتجاهات فنية متعددة وما عرف العالم وقتئذٍ من مدارس شعرية. فالشعر الجاهلي يشي بوجود مدارس متعددة في الشعر قبل الإسلام، وكان يحتفي بأغلب هذه المدارس في القصيدة الواحدة: من المطلع الرومانسي: إلى ما يقارب مذهب الفن للفن في وصف الناقة أو الفرس وسواهما، إلى الشعر الاجتماعي الواقعي المباشر، إلى الرؤيا الوجودية في بعض القصائد، وإلى اللجوء إلى الترميز والنماذج العليا في عدد منها لا سيما في وصف الشاعر للصيد وللرحلة عبر الصحراء. ولكن هذا حديث طويل. المهم هو أن الشعر العربي ككل شعر في العالم خضع

في تاريخه الطويل للتغير الطبيعي الذي يحدث في الفن عندما يحلّ به الإرهاق الجمالي من استمرار نهج واحد في أي عنصر من عناصره فتطوّرت جميعها إلا قانون الشطرين والقافية، ويجب أن يكون واضحاً لنا إذاً أن أسباباً تقنية حالت دون تمكن الشاعر العربي من التغلب على استمرارية الشكل الموروث بتوازنه وتماثل أشطاره طولاً وتقسيم الكلام داخل البيت الذي نجم عن هذا التوازن[٢١]، غير أن بحث هذا كما يستحق يجب أن يكون من نصيب دراسة أخرى[٢٢]، يكفي هنا أن نقول إن العقبة الصلدة التي تصدت للشكل في الشعر العربي الرسمي ومنعت عنه أي تغيير يُخرجه عن شكل الشطرين والقافية كانت عقبة تقنية لم يستطع الشاعر العربي أن يتخطاها، ورغم محاولات التجريبيين، في النصف الأول من القرن العشرين إجراء تغيير في الشكل فإنها جميعها مُنيت بالفشل لأنها لم تفطن إلى سرّ استمرارية الشكل الموروث ومقاومته العنيدة عبر العصور.

إن الفنان التجريبي الذي فطن للسر في مناعة شكل الشطرين كان علي أحمد باكثير، فهو في بحثه عن مخرج للصنعة الظاهرة في شكل الشطرين في العمل المسرحي اكتشف أن بإمكان الشاعر المسرحي أن يراوح بين التفاعيل في البحور المفردة (أي المبنية على التفعيلة الواحدة كالرمل والمتقارب والهزج والكامل) فيجيء قوله أقرب إلى الحوار الذي لا يمكن أن يستقيم في الشعر ذي الشطرين المتوازنين، وبالفعل فإنه نجح في إثبات رأيه هنا، إنما تجربته لم تسترع التفاتاً كبيراً لأنها بقيت في نظر النقاد وحراس التراث الشعري مجرد تجريب مسرحي لا يطال قدسية الشعر العربي وجلاله. وكذلك عندما أرسل من مهجره في فينزويلا الشاعر اللبناني فؤاد الخشن قصيدة مبنية على نظام الشعر الحر بامتياز ونشرها في «الأديب» في عدد تشرين الثاني/ نوفمبر سنة ١٩٤٦ وكانت بالفعل أولى قصائد الشعر الحر، فإن قراء وحراس القلعة الكلاسيكية لم يتحركوا فلعلهم اعتبروها تقليعة شعرية تبرع بها واحد من أولئك المغتربين البعيدين الواقعين تحت تأثير ثقافات أخرى فتركوها وتركوه دون ثورة أو هياج.

هذه التجارب التي ذكرتها ومعها تجربة محدودة للويس عوض لا تأخذ شيئاً من مكان الريادة الذي لعبته نازك في إثبات الشعر الحر والدفاع عنه، يكاد الدارس يؤكد أنها

كانت مطلعة على الأقل على بعض هذه التجارب، فقد كانت تنشر في مجلة «الأديب» يومئذٍ. ولكن الريادة تعني شيئاً آخر كلياً: إنها تعني أولاً تبني المحاولة كقضية مهمة، تفسيرها ومتابعتها ومواجهة المعركة القاسية البذيئة في بعض أشكالها التي تعرضت لها نازك وثبتت أمامها. الريادة هي في تحويل المحاولة إلى مسؤولية ملزمة وعمل جدي مستمر ووضع الأسس له ومتابعة التجريب فيه، والريادة تعني تقديم النماذج الجيدة على النظرية التي تتبناها الدعوة، نماذج هي من الجودة بحيث لا تترك مجالاً للطعن بلغته وأسلوبه وفحواه. لم تكن نازك وحدها بل كان معها السياب وكلاهما شاعر كبير، ولكن السياب لم يحاول وضع القوانين لهذا الشكل الجديد ولم يتلق نفس الهجوم الشرس الذي انصبّ على نازك فلم يحمل عنها هذا العبء العسير، نحن في حديثنا عن ريادتها إذاً إنما نتحدث عن حمل القضية ومواجهة مصاعبها بشجاعة في معقل راسخ للمحافظة التراثية المتجذرة، ونتحدث عن إعطاء التفسير النقدي لها واكتشاف إشكالاتها ونتحدث في أمر آخر اشترك فيه معها السياب وهو تقديم شعر رفيع في فنيته وصنوف إبداعه، إنه لصحيح أن بعض آراء نازك في هذا المجال لم تثبت في الواقع العملي، وهذا طبيعي في وضع تجديدي غير مألوف أصبح بعد مدة قصيرة ملك عشرات المواهب التي اعتنقته ودخلت معه في مغامرة لا يمكن ضبطها والسيطرة عليها. ولكن حركة الشعر الحر ستظل مرتبطة بنازك الملائكة وعبقريتها وشجاعتها اللامحدودة وسيؤرخ للحركة دائماً بظهور ديوانها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٧. وإنه فخر للمرأة العربية اليوم وغداً أن يكون داعية هذه الحركة التقنية الكبيرة ومحركها الرئيسي امرأة رزقت، إلى جانب العبقرية الشعرية، جرأة المؤمن بما يقول ويفعل، وقدرة الثوري على متابعة ثورته وتحمل متاعبها دون ذلك الانكماش الأنثوي الذي عرفناه في المرأة العربية عبر العصور.

وكان هذا الإنجاز هو المدخل الأول إلى حركة الحداثة، فمن دون تحرير الشكل من نظام الشطرين ما كان لهذه الحركة أن تثبت وجودها وقتئذٍ على الإطلاق[٢٣]، إذاً فلنازك فضل كبير على حركة الحداثة الشعرية لا أظن أن كهنة الحداثة يعترفون لها به. فهي مع السياب كانا مؤسسين ليس فقط لتغيير جذري في شكل الشعر العربي الموروث بل كانا رائدين رئيسيين في تأسيس حركة الحداثة الشعرية، هي في هذا الانقلاب الذي أكدته

ونظرت له في شكل الشعر العربي، والسياب فيه أيضاً وفي إدخاله لعناصر حداثية أخرى كبيرة الأهمية منها موضوع المدينة والغربة والضياع فيها في قصائد كثيرة، ومنها استعماله للنموذج الأعلى وللزمن الأسطوري، وهذه جميعها عناصر حداثية بامتياز كان السياب سابقاً فيها لسواه من الشعراء. وهذا هو السبق العراقي الحاسم في الثورة التقنية الكبيرة التي عرفها الشعر العربي في العصر الحديث.

وقد تزامن هذا الإنجاز أيضاً مع موقف نسوي جديد وقفته نازك في مطلع الخمسينيات ناقشت فيه، بمنطق ذكي نافذ، وضع المرأة العربية المزري في المجتمع التقليدي. فقد ألقت سنة ١٩٥٣ وسنة ١٩٥٤ محاضرتين حول هذا الموضوع لم تزالا، رغم أطنان الصحائف التي حررت في العالم عن قضية المرأة ودفاعاً عن شخصيتها وكمال إمكاناتها، لم تزالا جديدتي الأفكار نافذتي الرؤيا وشديدتي المنفعة. لا يمكنني هنا أن أسهب في الحديث عن أفكار نازك حول هذه القضية الحيوية لأن حديثنا يجب أن يلم بالشعر وقضاياه أولاً، ولكني أشجع كل امرأة عربية مثقفة أن تعود إليهما لتستمد القوة والحجة المنطقية الصارمة دفاعاً عن حقها في الحياة والعمل والتملك والاستقلال، هذا كله تتيحه نازك دون أي تهور أو تجاوز للياقة وتكريم الذات والحفاظ على كرامة المرأة وأخلاقيتها وكمالها(٢٤).

ثم ذلك الشعر:

بلغت نازك أوج عطائها الشعري في الخمسينيات من القرن الماضي، العقد الذي رأى بروز عدد من أهم الشعراء العرب في القرن العشرين وبداية الحداثة التنظيرية والتجريبية. وكانت متفردة، لها مواضيعها وأسلوبها وصورها وموقفها الشعري من الحياة والإنسان ومن التجربة الشخصية. كان من الواضح لمن يقرأ ذلك الشعر المبدع بأنه أمام موهبة خلاقة لها مزاجها الخاص لا تشارك بالحركات التي تأخذ بين حين وحين بلب شعراء جيل بأكمله، فيتبعونها كأنها فرض سماوي ليتركوها فجأة وبلا عودة عندما يحل بها وبهم وبالقراء الإرهاق الجمالي الذي يرافق الحركات المقتبسة دون أساس نابع من قلب الفن نفسه أو من حتمية التجربة الشعرية في لغتهم، كما حدث لاقتباس عدد من

الشعراء في الخمسينيات وأوائل الستينيات لأساطير الخصب الفينيقية. لقد كانت هذه نيزكًا لمع فجأة في سماء الشعر ثم غاب دون عودة، أي إنه كان زيّاً فقط فحدث له ما يحدث للأزياء جميعها، البروز المفاجئ ثم الاضمحلال النهائي. لم تكن موهبة نازك قابلة لهذا النوع من الاقتباس فهي من أكثر من عرفت من الشعراء استقلالاً، غير قادرة على الإبداع مع الآخرين ومن داخل حركة جماعية لا تنبع من حاجة الفن الشعري إلى هذا النوع أو ذاك من التجديد أو الاقتباس، ولذا فإن الموضوع عند نازك (وأنا هنا أتحدث عن شعرها في «شظايا ورماد» ١٩٤٧ وما بعده) كان غنيّاً وأصيلاً وعلى طرافة كبيرة في بعض قصائدها لا يشبهها أحد في أي من مواضيعها أو في أسلوب تناولها وأدائها.

إن دائرة مواضيعها واسعة ولكن بالإمكان تقسيمها إلى أربعة أقسام رئيسية: الأول القصائد الشخصية وأغلبها - لا كلها - تدور حول موضوع الحب وهي كثيرة جداً: «الأعداء»، «حصاد المصادفات»، «عندما قتلت حبي»، «لنفترق»، «ثلاث مرات لأمي»، «صائدة الماضي»، «السلم المنهار»، «خمس أغان للألم»، «سخرية الرماد»، وقصيدتاها «الشخص الثاني» و«الزائر الذي لم يجئ» اللتان يتداخل فيهما الحب بالرؤيا الفلسفية للتجربة العاطفية كما سيجيء، والثاني القصائد الوصفية: «أغنية للقمر»، «أغنية لشمس الشتاء»، «إلى وردة بيضاء»، «أغنية حب للكلمات»، إلخ. والثالث القصائد الاجتماعية والوطنية العامة وهي كثيرة منها: «النهر العاشق»، «مرثية امرأة لا قيمة لها»، «النائمة في الشارع»، «غسلاً للعار»، والرابع قصائدها الدينية في شعرها بعد الخمسينيات ولعل من أجملها قصيدتها «زنابق صوفية للرسول».

إن في شعرها الذي تعالج فيه موضوع الحب انتقالاً جاداً من شعر الشكوى والألم والبكاء على ضياع الحب وتغير المحبوب. إن الحب ضائع كما يبدو عند العدد الأكبر من هؤلاء الشاعرات، فقد رأينا عاتكة ولميعة، على اختلاف مقاربتهما، كثيرتي الشكوى من انفلات الحب وزواله. ورغم انتشاء نازك بالحياة وإدراكها الحسي لجمالياتها ولجماليات الأشياء معبرة عنها بأوصاف حسية ملموسة، إلا أنها لا تبدي انتشاء عميقاً بالحب نفسه وهو، عندما يكون في أوجه، أكثر تجاربنا إثارة للنشوة والغبطة الصافية. إنما نشوة الحب

تعني الاستسلام له والثقة بعطائه والقدرة على إعطاء أنفسنا له ليمتلكنا قلبًا وروحاً ويفتح في وجداننا ينابيع الفرح والاطمئنان، وهذا لم يكن متاحاً لها كما يبدو، أو لعل طبيعتها الشعرية كانت تستجيب أكثر لما يحرك الألم في النفس عندما يكون الحب هو الموضوع. من هذه الناحية كانت فدوى طوقان تختلف. كانت تعيش التجربة الحبية بإقبال كبير وتنفر من الاعتراف بالغدر والهجران. ولعلها لم تكن تتوقع من الحب في عالم عربي كثير المراقبة شديد الغيرة أكثر من الاكتفاء بما يتيحه الزمن ويسمح به بخله الشديد. نازك كانت، كما يبدو لي، تجاهد واعية وغير واعية، للوصول بنفسها، بالمرأة العربية، إلى تملك شخصيتها كاملة. وكان أهم عنصر في هذا الكفاح هو أنها تخلصت من العبودية الموروثة التي أتاحت للآخر أن يمتلكها ويقرر مصيرها ويحاصر حياتها ويفرض عليها أن تتقبل ما يحسبه الجاهلون قدرها ومصيرها. هذه كانت ثورة نازك الكبرى وما كان لها إزاء هذا أن تستعطف ذاك الذي استعبدها قرونًا وانتهك حرمتها كشخص كامل، وأظن أن هذا كان موقفاً لاواعيًا إلى حد كبير عندما كان الأمر يتعلق بمقولتها الشعرية وموقفها من الرجل فيه. فهي تعلن في إحدى قصائدها عن عداوة حلت بينها وبين حبيب ماض:

نحن إذًا أعداءْ
وإن طغتْ في دمنا الأشواقْ
ودبّتِ اليقظةُ في الأرماقْ
وبيننا عوالمٌ شتّى
ندركها كما يعي الموتى
تحت التراب المهينْ
وقعَ خطى العابرينْ
وضجّة الأحياءْ[٢٥]

العداوة عندها تتجل بالكراهية والقسوة على الذكريات. تقول في قصيدة أخرى:

وأبغضتكَ لم يبقَ سوى مقتي أناجيهِ
وأسقيه دماءَ غدي وأُغرق حاضري فيهِ

في هذه القصيدة تمحو الماضي جميعه والذكريات وكل ما كان يمت إلى العلاقة بصلة:

وابغضتُ اسمكَ الملعون والأصداءَ والظلاّ

كرهتُ اللونَ والنغمة والإيقاع والشكلا

وتلك الذكرياتِ الخشنة المقوتة الفظّه

هوتْ وتاكلتْ وثوتْ مع الآباد في لحظه

وعدتُ قصيدةً فجريّةً جذلى

وقلتُ الأمس ما عاد سوى لفظه[٢٦]

فالحب تجربة مرت وانتهت ولم تترك في النفس إلا المرارة.

وراء كل هذا تكمن كبرياء المرأة التي عرفت قيمة نفسها. في إحدى قصائدها تدعو إلى الافتراق قبل حلول الموت الكامل للعلاقة:

لنفترقِ الآنَ ما دام في مقلتينا بريقْ

وما دام في قعر كاسي وكاسكَ بعضُ الرحيقْ[٢٧]

فالحب ما هو إلا غمامة صيف، والتذكر ما كان إلا رؤى عابرة. هذا كلام امرأة تتوجّس من إعطاء نفسها كلية إلى التجربة. لا شك أن هذا الشعر يناقض تاريخًا حافلاً بالأشواق واللهفة على الحبيب والمعاناة في حبه والتمجيد لجماله والغبطة به والرقة والرفق والحنان الكبير عليه في الشعر العربي.

هذا الموقف الذي لا يخضع من أساسه لجفاء المحبوب أو تراجع الحب أغنى الشعر العربي بقصيدتين فريدتين في الموقف وفي النبرة، إني أتحدث هنا عن قصيدتي نازك: «الزائر الذي لم يجئ» و«الشخص الثاني»، قصيدتان مبنيتان على النقيضة الفكرية التي «تعدل مفاهيمنا المسبقة (عن هذه العلاقات وما نتوقعه منها) بشكل جذري». إننا لا نتوقع في حال عدم مجيء المحبوب إلى الموعد أن يُعتبر مجيئه حماية للحب ولذكرى المحبوب وصورته في القلب. فالشوق للقاء المحبوب هنا يقف في مواجهة غير مألوفة مع هذا الشعور عند الشاعرة بالارتياح لأن الحبيب، بعدم عودته، يحافظ على شخصه كاملاً «بمزاياه التي عرفتها فيه الشاعرة وأحبتها»[٢٨]، وعودته كانت تهدد بتحطيم الصورة الأنيسة المألوفة فلا يحافظ عليها بكمالها وجمالها إلا انقطاع العلاقة وبترها.

هذه امرأة مستقلة لها شخصيتها المتماسكة المفعمة بالكبرياء وتكريم الذات.

إن قصائد كهذه تشير إلى تطور عنصرين آخرين مترابطين من عناصر الشعر لم يألف النقد عندنا التنبيه إليهما وهما عنصرا اللهجة أو ما يسميه البعض «النبرة» في الشعر، وعنصر الموقف من الحياة والإنسان. في دراساتي حول الشعر الحديث عندنا استرعى انتباهي قلة اهتمام النقد بهذين العنصرين الحيويين، متفقاً مع قلة التنويع فيهما عند عدد من الشعراء الكبار. غير أن شعر نازك يحفل بتنويع كثير في هذين العنصرين، واللهجة في شعرها تتراوح من المأساوي، إلى النشوة المليئة بالغبطة في قصائدها الوصفية (وهذا إنجاز آخر كما سيجيء) إلى لهجة التهكم الذي يستبطن بعض قصائدها، وهو على أكثر من نوع، ففي هاتين القصيدتين يجيء التهكم خفياً حذقاً مغلّفًا بلهجة الجد، متبنيًا لواقعية غير مضمونة، وفي قصيدة كقصيدتها «غسلاً للعار» عن قتل الرجال للابنة الضالة وذهابهم إلى الفسق بعد ذلك مباشرة، يجيء التهكم عالي النبرة واضح السمات مغموساً بسم الواقع الأليم الذي تصفه الشاعرة. ولعل لهجة الحنان الشديد والحنين العميق الذي يتألق في ثنايا قصيدتها عن النبي في «زنابق صوفية للرسول» تعطي ذخيرة واسعة للحب الإلهي والديني يذكرنا بالحب الإلهي عند الصوفيين وقد كتب بلغة هذا العصر وإيقاعاته.

نجيء الآن إلى قصائد نازك الوصفية: إن الوصف من أهم عناصر الشعر القديم وكان يعتبر واحداً من المواضيع الأربعة التي تقرر أهمية الشاعر[٢٩]، وكان الشعراء القدماء بارعين فيه، وقد تميز هذا العنصر في معظم إنجازاته بأنه كان وصفاً مجرداً خالياً من اشتراك العاطفة والتجربة الإنسانية، لقد قلت أعلاه إن وصف الطبيعة عاد إلى احتلال مركز مهم في الشعر في نهاية القرن الثالث الهجري، كثر حتى صار بابًا مهماً من أبواب الشعر الأندلسي، ومع أن هذا الشعر كان بعيدًا عن التجربة الإنسانية المباشرة ولا يعالج الوضعية الإنسانية إلا أنه ينطوي على عنصر جمالي مكثف في بعض القصائد. ولعل نازك من القلائل في العصر الحديث الذين جعلوا للوصف مكانًا مكرمًا في الشعر، فقد أنعشت في عدد من قصائدها العامرة هذا الباب وكست قصائدها الوصفية بعاطفة جمالية

مشبوبة وألق ونشوة، هي تعبير أصيل عند الشاعرة عن حبها لأشياء الحياة. قلت «الحياة» ولم أقل «الطبيعة» لأن قصيدة «أغنية حب للكلمات» لا علاقة لها بالطبيعة ومع ذلك فهي قصيدة وصفية ذات نشوة وجمال أخاذ تعتمد أيضاً على تعداد فكري لأهمية الكلمة والدور الذي تلعبه في حياة الإنسان:

فيم نخشى الكلماتْ؟

إنّ منها كلماتٍ مخمليّاتِ العذوبه

قبستْ أحرفُها دفءَ المنى من شفتينْ

إن منها أُخَراً جذلى طروبه

عبرتْ ورديّةَ الأفراحِ سكرى المقلتينْ

كلماتٍ شاعريّاتٍ، طريّه

اقبلتْ تلمس خَدّينا، حروفُ

نام في اصدائها لونٌ غنيٌّ وحفيفُ

وحماساتٌ واشواقٌ نديّه(٣٠)

استطاعت نازك في هذه القصائد الوصفية أن توقظ في النفس الأحاسيس الدفينة بالجمال وعلاقته بالعاطفة الإنسانية وما يوقظه فينا من نشوة وتوهج. إن من يقرأ هذه القصيدة وقصائدها الأخرى لا سيما «أغنية للقمر» التي كتبتها على نظام الشطرين لا يستطيع أن يتخلص، إذا كان حساساً بالجمال المجرد، من ذلك التأثير الدافئ الملطف الرائق المتألق نشوة الذي تغدقه عليه. لقد تمكنت نازك في شعر لا ينبع من التجربة المباشرة أن تفتح قلبها وتوقظ أحاسيسها بالانتشاء والحبور كما لم تستطع في قصائدها الشخصية. فهي هنا في أمان كامل وعزلة عن غدر الحياة وقوتها على التغيير والخيانة ولا حاجة بها إلى أخذ الحذر ومراقبة النفس.

وتعود لتوهج مماثل في القصيدة الدينية. هنا أيضاً استسلام كامل ليدخل الحب إلى القلب دون وجل أو تحسب أو شكوك، هنا تندلق العاطفة سكرى وليس ما ينقضها أو يصدها أو يعكر انسيابها، هنا يحل الأمان الكامل والانتشاء المتيقن من لا نهايته، من قدرته على التواصل والاستمرار. فينطلق صوتها صادحًا، متأكداً من طريقه، متطهرًا من

رواسب القهر والأسى في التجربة العشقية العادية، وهنا بإمكانها أن تتغزّل وتترنم بصفات المحبوب وجماله:

يا طائرَ الفجر
يا جناحَ الزنابقِ البيضِ،
يا حياتي
يا بعديَ الرابع الموسّدَ
في أغنياتي
يا طلعةَ المشمش المورّدْ
في زمني، عبر نهر عمري، في كلماتي
احمدُ، أحمدُا
يا لونُ، يا عمقُ، يا وجنَة السرُ، يا انفلاتي
من جسدي
من سلاسلي
من ثلوج ذاتي
من كلّ اقفال امنياتي
يا طائرَ الصمتِ، والغموض الجميل، يا شمعدانَ معبدْ
انتَ المدى والصعودُ،
انت الجمال والخصبُ،
انتَ احمدْ،
يا سكرةَ الوجدِ في صلاتي
يا وردتي، يا حصادَ عمري، يا كلُّ ماضٍ، يا كلَّ آتي!(٣١)

ليس بالإمكان الإلمام بكل مزايا شعر نازك ومفاجآته الباهرة، فكما قلت في مطلع هذه الدراسة عنها إنها تستحق أن تقام حول شعرها ندوة كاملة. لقد كثر الشعر في زمننا وتراكم أطناناً حولنا، وفي هذا الزحام ضاعت تجارب متميزة، وخفَّ ذكر تجارب أخرى قادرة على أن تنقذ الشعر العربي المعاصر من الورطة التي وقع فيها باقتباسه المتطرف لأسلوب الصور التي تباعد بين طرفي التشبيه، وهو أسلوب بدأ عندنا بكثرة في

السبعينيات وكان عندئذٍ معتدلاً ثم انتهينا معه إلى ورطة جمالية متأزمة أطاحت بمواهب كثيرة ولم يلاحقها النقد المعاصر كما يجب. إن الصورة الحداثية الجيدة، في أساسها، صورة غامضة لا تعطي جمالها ومؤداها سريعاً، وهي لا تتبع المنطق الخارجي للمعاني الذي يكشف عن نفسه مباشرة، غير أن خلوها من المنطق الخارجي لا يعني على الإطلاق انغلاقها الكامل على التمثل عند المتلقي، فهي إذا كانت بين يدي شاعر حقيقي أصيل تعتمد دائماً على منطق داخلي شعري مكنون يتسرّب إلى وجدان المتلقي بسهولة ودون وعي منه، فإذا به يتمثل معاني العمل الفني دون حاجة إلى تدخل المعنى الخارجي. غير أن هذا لا ينطبق على عشرات النماذج الشعرية التي تعممها أدوات النشر في العالم العربي اليوم. إن لهذا الوضع الشعري المتأزم أسباباً متعددة ولكن بحثها يجب أن يتم في مناسبة أخرى.

غير أن من يقرأ نازك يرى مدى الجدة والطزاجة في صورها ويشعر بما تحمله إلى المتلقّي من دهشة جمالية إبداعية. إن ألق تعابيرها والنضارة والجدة اللتين تميزان كثيرًا من مفردات شعرها وصوره، وطرافة مواضيعها، كل هذه الميزات كانت قمينة بأن تجعل من شعر نازك هدفاً دائماً للدراسة والاكتساب واستعادة النشوة الجمالية باستمرار. إلا أن عصرنا ليس عصر تأمل رصين في جماليات التجارب الإبداعية الثابتة القيمة، بل يتسم باندفاع متلاحق نحو الجديد والمغامر حتى عندما يكون هذا الجديد خارجاً على قواعد الفن التي يعرفها المبدع الجيد بمحض الغريزة الفنية. لعله بعد أن يحل الهدوء الرصين مرة أخرى، وتخف المهرجانات الاعتباطية ويصبح للانتقائية الفنية والتميز المكان الأوّل في حقل الأدب، سيفطن الدارسون ومحبو الشعر من جديد إلى ما في شعر نازك من جمال وطرافة ونشوة، فالشعر المبدع لا يخضع لرواج مدرسة شعرية دون سواها بل هو دائماً عرضة إلى الاكتشاف وإعادة الاكتشاف، يتخطى المدارس والنظريات والذوق السائد واعتبارات الساعة في أية فترة معيّنة نحو ما هو مبدع وأصيل ودائم القيمة الفنية.

****

الهوامش

١ - لقد كشفت تجربة الشعر الحديث، في نماذج عدد من خيرة شعرائها، عن الصراع القوي الذي حدث في الأدوات الشعرية إذ حاولت تخطي الموروث واختراع بدائل جديدة في عناصر القصيدة. لم يكن هذا سهلاً، ولم يستجب للمحاولات المستمرة بسهولة أو نجاح. ثمة نماذج حاولت الاقتراب من لغة الحديث العادي أو لغة الكتابة المبسطة العازفة عن الجزالة القديمة وعلو الطبقة، كما فعل صلاح عبدالصبور، ولكن طريقته ومعه شاعر كتب بواسطة النثر هو توفيق صايغ، لم تصبح سنة ولم يتبع الشعراء الكبار طريقتها بل بقيت تجارب فردية قد يكون بعضها متميزاً ولكنه لم يختط أسلوباً للعصر في قول الشعر.

٢ - منْ قصيدة «يا حبيبي عيناك»، شعر الدكتورة عاتكة الخزرجي، المجموعة الشعرية الكاملة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٧٥.

٣ - قصيدة «كتمان»، المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

٤ - انظر: على سبيل المثال قصيدتها في مدح الإمارات وحكامها، «إلى الإمارات»، المصدر نفسه، ص ١١٧، وإن نظرة سريعة إلى ديوانها تكشف عن شدة انهماكها في هذا النوع من الشعر.

٥ - انظر على المحك، نظرات وآراء في الشعر والشعراء، بيروت ١٩٤٦، ص ١٠٠، وسواه.

٦ - قصيدة «خضوع»، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٢٢.

٧ - «اللحظات الوردية»، ديوان «عراقية»، بيروت، ١٩٧١، ص ٨.

٨ - قصيدة «حين تغيب»، المصدر نفسه، ص ١٣.

٩ - قصيدة «أغنية حب» في ديوان «أغاني عشتار»، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٠٣ - ١٠٦.

١٠ - المصدر نفسه، ص ١١٨ - ١١٩.

١١ - قصيدة «سيندريلا»، المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٦١.

١٢ – هذه النظرية لا تتلاءم مع نظرية اجتماعية الأدب التي تربط جميع التغيرات في الفن بما يحدث في العالم خارج حدود الفن، لا شك أن الأحداث الخارجية لها شيء من التأثير على توجه الفن في زمنها ولكنها لا تستطيع أن تتحكم به وتفرض عليه مدارسه وتقنياته إلا أن يكون هو، أي الفن أو الأدب، قد أصبح في حاجة فنية إلى هذا النوع من التغيير. إن هذا نقاش طويل من الصعب التبحر به في هذه الدراسة. انظر كتابي، «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٢، حيث أبني تاريخي للشعر الحديث أولاً على نظرية عضوية الفن الشعري وخضوعه في أية تغييرات تصيبه إلى عوامل فنية تدفعه إلى التغيير في اتجاه معين أو تحميه من التغيير التعسفي.

١٣ – في تاريخ الحداثة الشعرية الحديثة في العالم العربي ظهر منذ البدء في عدد من التجارب التي كرست نفسها كتجارب حداثية انفصال بين حداثة التقنية الشعرية وحداثة الرؤيا الشعرية، وقد برهنت هذه التجربة المهمة على أن الشاعر العربي المتطلع نحو بلوغ الحداثة في الشعر كان أكثر التصاقاً بالمواقف الموروثة منه بالتقنية الشعرية التي كانت يوماً أكثر عناصر القصيدة استعصاء قبل حركة الشعر الحر، فكتبت عشرات القصائد وقد جرى في صورها وتراكيب لغتها تحديث كبير ولكن موقف الشاعر بقي فيها جزءاً من الموقف الموروث، فهو تعليمي قيادي بطولي أحياناً في شعر الرجل، وهو عند المرأة تكرار للمواقف السلبية المأثورة في شعر المرأة العربية.

١٤ – من قصيدة «المسافات»، «خلف الذاكرة الثلجية»، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٣.

١٥ – من قصيدة «حوار خلف الذاكرة الثلجية»، المصدر نفسه، ص ٥١ – ٥٢.

١٦ – قصيدة «مجمل ما في المواجهة»، المصدر نفسه، ص ٤٣.

١٧ – قصيدة «البصر»، «لكل شيء وطن»، بغداد، ١٩٧٩، ص ٩١ – ٩٢.

١٨ – قصيدة «قصيدة للموناليزا». المصدر نفسه، ص ٦٥.

١٩ – من قصيدة «حلم»، المصدر نفسه، ص ٨٦ – ٨٧.

٢٠ – في ديوان «وللمدن صحوة أخرى»، بغداد، ١٩٧٦، ص ٥٤.

٢١ – إن أفضل من انتبه إلى هذه التقسيمات الكلامية من النقاد القدامى كان ثعلب (٨١٥ – ٩٠٤) في كتابه الصغير الكبير الفائدة، «قواعد الشعر».

٢٢ – لي عن هذا عدة دراسات إحداها في المحاضرة التي افتتحت فيها مؤتمر القصيدة العربية الذي عقد في مدرسة العلوم الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، في تموز ١٩٩٣، ثم نشر: انظر SALMA KHADRA JAYYUSI, "THE RESISTANCE OF THE QASIDA FORM", in QASIDA POETRY IN ISLAMIC ASIA AND AFRICA, ed. Stefan Sperl and Christopher Shackle, Brill Leiden, 1996.

٢٣ – ذلك لأن نظام الشطرين كان قد بلغ من النمطية الأسلوبية مبلغاً مترسخاً ولم يكن ممكناً لأساليب الإبداع الجديد وإيقاعاته المخالفة أن تدخل إلى حرم الشكل القديم بسهولة وقتئذ. فقد كان هذا الشكل قد تقرر فيه أسلوبية خاصة في كيفية القول وتقسيم الجمل داخل البيت الشعري بحيث تجيء متلائمة مع تناظر الشطرين وتوازنهما الشديد. لقد درست هذا بالتفصيل ووجدت أن هذه التقسيمات الأسلوبية داخل البيت التي أصبحت غريزية عند الشاعر تخف قليلاً عندما يكون الشاعر أكبر موهبة ولكنها لا تتلاشى بل تظل هي النظام الطبيعي الذي يجري عليه الكلام في القصيدة. إن مئات السنين من شعر الشطرين كان لها نتائج حاسمة في هذا المجال، وكانت الإيقاعات المنتظمة المتكررة داخل البيت تفرض نوعاً من التعبير المنتظم يتلاءم معها، ولم يكن من حل لهذا إلا إذا دخل إلى القصيدة العربية أنماط مغايرة من الإيقاعات واستمر مدة كافية حتى تألفه الأذن وتتخطى مألوف الإيقاع المنتظم المتوازي. ولذا فإنه بعد مرور نصف قرن على دخول إيقاعات الشعر الحر إلى الذاكرة السمعية العربية أصبح بإمكان الشعراء أن يعودوا إلى شكل الشطرين فيكتبوا فيه شعرًا حداثياً جديداً، كما حدث بالفعل عند شاعر كالطاهر رياض مثلاً.

٢٤ – انظر محاضرتيها «المرأة بين السلبية والأخلاق» ١٩٥٣ و«التجزيئية في المجتمع العربي» ١٩٥٤ في كتابها، «التجزيئية في المجتمع العربي»، بيروت، ١٩٧٤، وكانتا قد نشرتا بعد إلقائهما في مجلة الآداب في بيروت.

٢٥ – «الأعداء»، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢، ٢٠٠٢، ص ٤٥ (من ديوان «قرارة الموجة»، الصادر سنة ١٩٥٧).

٢٦ – «عندما قتلت حبي»، المصدر نفسه، ص ٩٣.

٢٧ – «لنفترق»، المصدر نفسه، ص ٥٩.

٢٨ – انظر كتابي، «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١، ص ٧٥١ – ٧٥٢.

٢٩ – هذه هي المديح والهجاء والفخر والوصف. وقد اعتبر الشاعر الأموي العظيم ذو الرمة ربع شاعر لأنه لم يتقن من هذه الفنون الأربعة إلا فن الوصف.

٣٠ – «أغنية حب للكلمات»، المصدر نفسه، ص ١٨ (من ديوان «شجرة القمر» الصادر سنة ١٩٦٨).

٣١ – «زنابق صوفية للرسول»، المصدر نفسه، ٣٩٦، (من ديوان «يغير ألوانه البحر»، ١٩٧٦).

****

الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي

- ولدت عام ١٩٢٨ في مدينة السلط بالأردن.

- ليسانس في الأدب العربي والإنجليزي، الجامعة الأمريكية.

- دكتوراه في الأدب العربي، جامعة لندن.

- حصلت على عدد من الزمالات من الجامعات الأمريكية، وعلى وسام القدس للإنجاز الأدبي ١٩٩٠، ووسام اتحاد المرأة الفلسطينية - الأمريكية للخدمة الوطنية المتفوقة في حقل الثقافة ١٩٩١.

من مؤلفاتها :

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث.

- إلى جانب مقالاتها المتنوعة بالعربية والإنجليزية، لها عدد من المنشورات باللغة الإنجليزية منها: *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*

- كتبت مقدمات لعدد من منشورات «بروتا» التي تعمل مديرة لتحريرها.

- لها ديوان شعر بعنوان: «العودة من النبع الحالم» ١٩٦٠.

****

المحتوى

****



2005